



المشروع القومي للترجمة

الأديرة الأثرية في مصر

تأليف: ك.ك. والترز

ترجمة: إبراهيم سلامة إبراهيم

اهداءات ٢٠٠٢

مجلس الاعلى للثقافة

القاهرة

المشروع القومي للترجمة

الأديرة الأثرية فى مصر

تأليف : ك. ك. . وولترز

ترجمة : إبراهيم سلامة إبراهيم



المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

Title : Monastic Archaeology in Egypt

by

Colin christopher walters

Series : Modern Egyptology series.

Publisher : Aris & philips Ltd, Teddington House.

Place : warminster, wilts., England.

Year : 1974

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشرع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .



مغارة القديس أنطونيوس

الفهرس

صفحة

| | |
|-----|--|
| 9 | تصدير |
| 11 | مقدمة |
| 15 | تمهيد |
| 25 | الفصل الأول : نشأة التجمعات الرهبانية |
| 41 | الفصل الثاني : العمارة I العمارة الكنسية |
| 121 | الفصل الثالث : العمارة II العمارة غير الكنسية |
| 175 | الفصل الرابع : اللوحات الفنية |
| 255 | الفصل الخامس : الأعمال الحجرية وأشغال الخشب |
| 305 | الفصل السادس : معالم الحياة اليومية |
| 335 | الفصل السابع : عادات الدفن |
| 345 | الملحق رقم "أ" : المصادر |
| 365 | الملحق رقم "ب" : قائمة باللوحات الفنية |
| 473 | معانى الكلمات الاصطلاحية |
| 475 | قائمة المراجع العامة |
| 489 | قائمة باختصارات أسماء الدوريات العلمية ومعانيها |

تصدير

يُعتبر هذا الكتاب من الكتب النادرة رغم حداثة لأنه لم يُطبع إلا طبعة واحدة سنة ١٩٧٤ كما أن النسخ الموجودة منه في مصر قليلة لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة ، ولكننا لاحظنا أنه ينفرد عن غيره من الكتب التي تعرض لتاريخ وأثار مصر في العصر القبطي بعرض الاكتشافات الحديثة التي لم تتحدث عنها الكتب الأخرى ، ومنها حفائر باويط وحفائر سقارة ؛ حيث نجد في الكتاب تفاصيل مسهبة عن المعالم المعمارية واللوحات الفنية التي تحدث عن كل واحدة منها مقدماً وصفاً دقيقاً ليس فقط للأشخاص الذين تمثلهم بل أيضاً الملابس التي ارتدوها وألوانها وطريقة ارتدائها ، مع الاجتهاد في محاولة التوصل إلى تاريخ إنجازها ، وأضاف إلى ذلك حديثاً مفصلاً عن الحياة اليومية للرهبان وأشغالهم التي يشتغلون بها في الأديرة ، كما تحدث أيضاً عن العادات الجنائزية وأساليب الدفن وطرق الاهتمام بحفظ أجسادهم بعد نياحتهم .

وقد ذيل المؤلف كتابه بثلاثة ملاحق كبيرة هي :

(أ) المصادر . (ب) قوائم كبيرة باللوحات الفنية .

(ج) الملابس وخصائصها .

ثم قدم في نهاية الكتاب قائمة بمعانى الكلمات الاصطلاحية ، ولم يكتف بتقديم قائمة للمراجع الخاصة بكل فصل في نهاية ذلك الفصل وإنما قدم في نهاية الكتاب قائمة عامة بالمراجع .

والكتاب يقدم دراسة موضوعية شاملة لمحتويات كل فصل مع التطبيق على الأديرة القبطية سواء منها العامرة أو المهجورة ، مع التركيز على الجوانب الأثرية ، وهناك بعض الأفكار التي أوردها المؤلف ووجدنا من الضروري التعليق عليها وقمنا بذلك فعلاً في هوامش الصفحات .

إن هذا الكتاب إضافة ممتازة ضرورية لدراسة العصر القبطى بوصفه حلقة وصل بين الحضارة المصرية فى عصر الفراعنة وبين الحضارة المصرية الحديثة التى تتميز حالياً بالمزج بين التراث الإسلامى والتراث القبطى دليلاً على وحدة هذا الشعب العظيم الذى يعمل دائماً على صنع حضارة رائدة فى كافة العصور .

إبراهيم سلامة إبراهيم

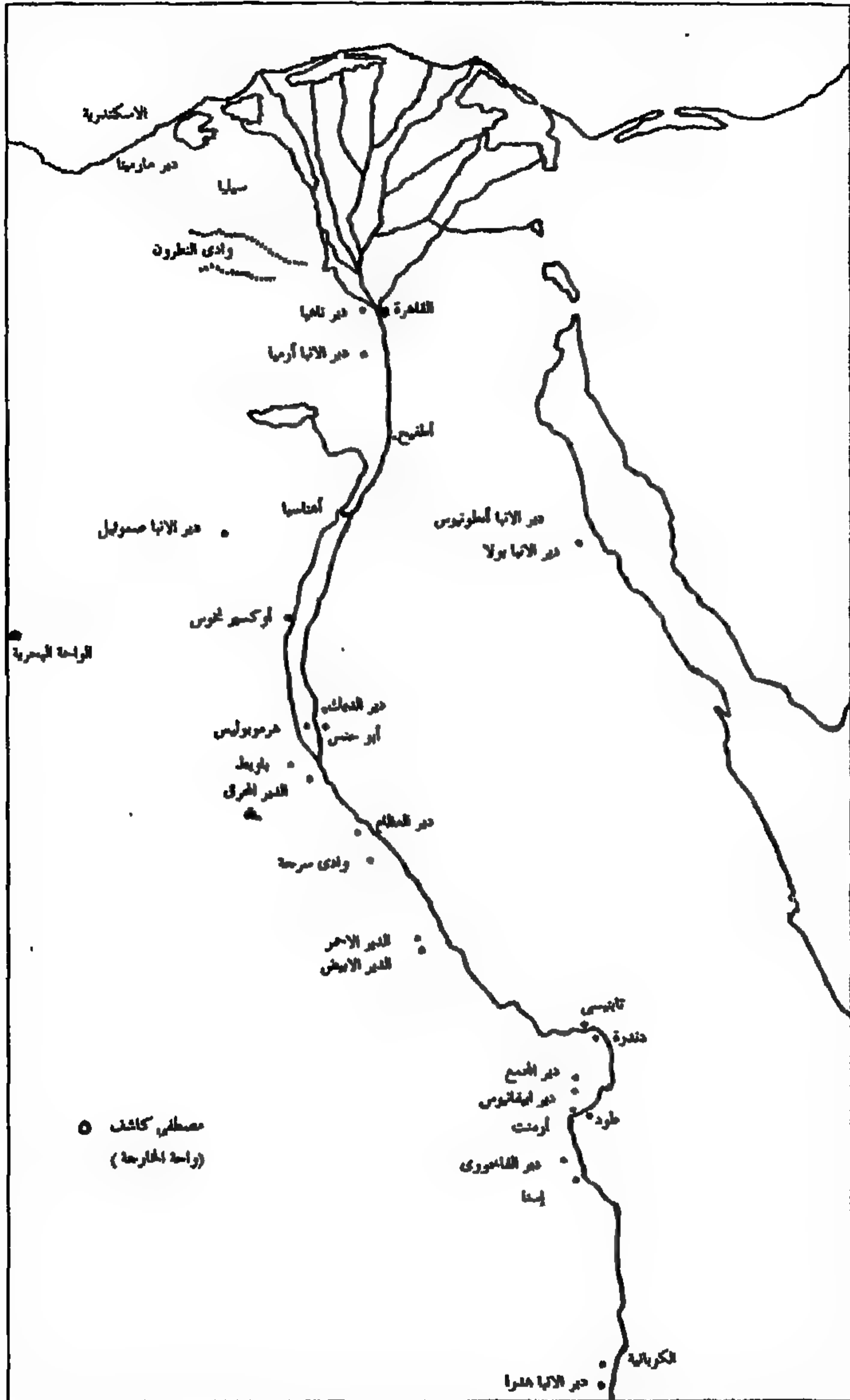
القاهرة فى ١٧ مايو سنة ٢٠٠١

مقدمة

كُرِّست دراسات عديدة للأصول والنُظم والملاحم العامة للحركة الديرية فى مصر ، ومع ذلك فإن الجانب الخاص بالثقافة المادية لم يلق إلا اهتماماً ضئيلاً ، حتى أصبحت بعض المواقع الديرية مؤخراً مجالاً لإجراء الحفائر العلمية بشكل محدود كما كانت الدعاية. لهذه المواقع محدودة إلى حد كبير ، وفيما عدا بعض الأعمال التى قام بها رجال مثل إيفلين هوايت ومونيريه دى فيلار فإن الثقافة الديرية لم تلق الاهتمام إلا من خلال المجال الأوسع للدراسة وهو الحضارة المسيحية المبكرة فى مصر ، ومعنى ذلك أن هذا الموضوع الذى يستحق معالجة منفصلة لم تتم معالجته إلا على أجزاء متفرقة ، وتزايد الإحساس بالافتقار إلى مثل هذه الدراسة فى السنوات الأخيرة ، كما تزايد الاهتمام بالموضوع ، وفى نفس الوقت أدى العمل فى هذا الحقل إلى ظهور نتائج مذهلة ؛ وعلى ذلك فإننا نهدف هنا للعمل على استخراج وتحليل المادة المتاحة حالياً عن المعالم المادية للرهبنة المصرية وبذلك نقدم فكرة عن الأحوال التى عاش فيها الرهبان .

ويطلق اصطلاح «دير» اليوم على أماكن الإقامة المحاطة بالأسوار من النوعية التى مازالت موجودة بمصر ، ومثل هذه الأماكن تمثل المرحلة الأخيرة للتطور المعماري الذى استمر منتشراً لفترة طويلة ، ويمكن إطلاق هذه الكلمة على أكثر أماكن الإقامة النسكية أصالة ، وقد جرت العادة فى القرن الرابع الميلادى على الاكتفاء بوصف القلاية البسيطة المبنية من الطوب اللبن ويقيم بها ناسك متوحش ، وقد شاهدنا نماذج مشابهة لتلك النوعية التى أنشئت فى طيبة فيما بعد ، ومازال هناك الكثير من العمل الذى لا بد من إنجازه فيما يختص بالفروق الدقيقة فى المعنى التى تحملها الكلمات والاصطلاحات المختلفة التى استخدمت فى اللغة القبطية لتحديد أماكن الإقامة والتجمعات ، ولولا الأهداف التى نهدف إليها من هذا العمل لوجدنا الكفاية فى تقدير أن الاصطلاح «الدير» يتضمن تفسيرات أكثر من تلك التى نعرفها عنه اليوم ، وسنستخدمه فى الصفحات التالية بهذا المفهوم الواسع .

ومن الصعب تحديد المدى الذى نسعى للوصول إليه من القيام بمثل هذا العمل الذى يتمتع بهذه الطبيعة ، وبينما تعتبر الحقبة القبطية فى مصر قد انتهت مع الفتح الإسلامى سنة ٦٤١ للميلاد فإن خط التقسيم التاريخى المتناسق هذا ليس له علاقة وثيقة بالحقيقة عند تطبيقه على الفن والعمارة ، إلخ ، ويشبه ذلك عدم القدرة على استخدام الأقسام العائلية فى مصر الإسلامية لعمل دراسة ثقافية للأقلية المسيحية ، وإذا استخدمنا مثل هذا النظام الخاص بالترتيب الزمنى فإننا نضحي بالدقة من أجل انتهاز الفرص السانحة ، ولذلك كان من الضرورى تطبيق مدخل مرن ، وبينما ينتمى القدر الأكبر من المادة التى تحت أيدينا إلى الفترة السابقة على نهاية القرن الثانى عشر ، إلا أنها كانت فى بعض الأحيان ضرورية للدخول فى القرن الثالث عشر أو بعده بغرض استكمالها ، كما هو الحال بالنسبة للرسومات التى فى كنيسة القديس أنطونيوس التى تنتمى إلى العديد من العصور أو كنائس وادى النطرون التى أجريت عليها العديد من التغييرات فى المباني ، ومن ناحية أخرى فإن الكشف الأخيرة التى تدور حول الثقافة الديرية مثل رسومات القرن الثامن عشر فى كنيسة المغارة التى فى دير الأنبا بولا أو رسومات القرن السادس عشر فى الحصن بدير أبى مقار ، قد استبعدت عمداً لأنها خارج مجال هذه الدراسة ، وقد اكتسبت الثقافة الديرية بعد قرون من التطور ، شكلاً مميزاً ظل ثابتاً بدون تغيير ، وقد أخذنا فى الاعتبار كل ما يساعد على تتبع أثر هذا التطور ، أو يمثل الهوية الثقافية خلال هذه الفترة الخلاقة ، وهو ما نعتبره مجرد نسخة متأخرة لا تقدم شيئاً جديداً كان قد سبق حذفه ، وهذه هى الخطوط العريضة التى التزمنا بها ، ويعتبر المسح الذى يتميز بهذه الطبيعة مسحاً مناسباً لفترة قصيرة لأنه سرعان ما ييطل استعماله بسبب تزايد معرفتنا بالموضوع ، مما يجعل المؤلف أكثر إحساساً بالسعادة ليس لأن ذلك سيمثل عذراً لإصدار طبعة جديدة تتيح فرصة حذف الأخطاء ، وتصحيح ما أهملناه مع التأكد من وجوده ، ولكن لأنه سيكون إشارة إلى أن ثقافة الديرية المصرية قد استطاعت أخيراً أن تحوز الاهتمام الذى كانت تستحقه منذ فترة طويلة ، وأنها تستعيد مكانتها الصحيحة فى قصة الحضارة المصرية تلك التى ظلت شاغرة لفترة طويلة .



لوحة رقم (١) « مصر »

تمهيد

بواكير المسيحية المصرية وبدايات الحياة الرهبانية

عندما وُلد السيد المسيح كانت مصر ولاية رومانية منذ ثلاثين عامًا ، منذ ذلك الوقت الذى أنهى فيه جيش أوكتافيان حقبة الحكم المقدونى الإغريقى الذى بدأه الإسكندر سنة ٣٣٢ ق.م وكانت البلد التى استولى عليها أوكتافيان تمثل خليطًا غريبًا ، ففى الجانبين السياسى والاجتماعى كانت العناصر الأجنبية تحتل المصريين الوطنيين ، وكان هناك شكل من أشكال التفرقة العنصرية يمارسه البطالمة الأوائل وقد استحكم مع مضى الزمن ، ولكن الفصل بين القسمين داخل هذا المجتمع ظل عاملاً ثابتاً فى حياة هذا البلد الاجتماعية ، ونظمت الإدارة حسب الخطوط الإغريقية لمصلحة الطبقات الحاكمة من غير المصريين ، وعلى المستوى اللغوى ، استوعبت الثقافة البطلمية الكثير من المعالم ذات الأهمية لثقافة البلد المهزوم التى أنشئت منذ أقدم العصور ، وكان ذلك واضحاً على وجه الخصوص فى المباني والممارسات الدينية وفى معدات الحرف الفرعونية التى أقرها الحكام ، الذين حاولوا بذلك إظهار أنفسهم كخلفاء شرعيين للخط القديم ، وظهر ذلك الاتجاه غير مقنع حيث تعارض مع المعاملة التى عاملوا بها رعاياهم ، لقد ازدهر الجزء الأكبر من الحكم البطلمى لمصر ، ولكنه كان ازدهاراً يستمتع به قسم محدود فقط من السكان ، وربما لا يدهشنا ما بدت عليه ثقافة مصر البطلمية من مظهر الطفل الذى لا يتوافق مع والديه .

ولم يفعل مجيء الرومان إلا القليل فى اتجاه تحسين شئون المصريين ، فالحقيقة أن أوضاع المصريين قد ازدادت سوءاً ، حيث جرى تشجيع الفصل بين الحكام والمحكومين ، ولم يتعدّ المصريون كونهم أقنان الأرض التى صارت ملكاً للإمبراطور مع عدم إمكانية رفع السلم الاجتماعى استبعاد المصريين من الامتيازات التى توفرها

حقوق المواطنة الرومانية إلى الأبد ، واعتبر الرومان مصر أرضاً زراعية لابد من استغلالها ونشروا هذا الفكر بإخلاص شديد فاقتصوا أنفسهم بالقسم الأكبر من محصول القمح وفرضوا أحمالاً ثقيلة من الضرائب على السكان الوطنيين ، وبنفس طريقة أسلافهم البطالمة أصبح الأباطرة الرومان امتداداً للفراعنة المصريين ، وشجعوا الاستمرار في بناء المعابد ، ووضعوا صورهم على واجهات المعابد في الوقت الذي احترمو فيه الطراز المصري ، وقد صاحب الظلم والاستقلال الميل نحو العادات المحلية وهو ما لا يمكن تفسيره تماماً حسب اعتبارات الخصوصية السياسية والحاجة إلى الإبقاء على العلاقات الطيبة مع المصريين وهو شيء لم يظهر نحوه الرومان إلا القليل من الاهتمام .

وقد ألزم الفصل العنصري الذي فرضه البطالمة ومن بعدهم الرومان المصريين بالعودة إلى أسلوبهم التقليدي في الحياة وأشكال العبادة ، وليس لدينا دليل على أن آلهة الغزاة البطالمة أو الرومان قد أرست دعائمها بين السكان الأصليين ، ولكن لدينا أدلة عديدة على وجود انتعاش ملحوظ للأنظمة الدينية الخاصة بالآلهة الشعبية مثل أوزيريس ، وإيزيس ، وحورس ، وبيس والآلهة الصغرى والإلهات الصغيرة التي كانت قريبة من قلوب الأفراد العاديين وذلك خلال الفترة الزمنية التي سبقت العصر المسيحي ، ويعتبر ذلك إظهاراً للقومية المصرية التي ازدادت وضوحاً خلال العصر الروماني وهي القومية التي تعتبر رداً على الوضع الذي وجد المصريون أنفسهم فيه .

ولذلك فإنه مع بداية العصر المسيحي كانت مصر بلداً متعدد الجنسيات ، جرى حكمه بمعرفة الأجانب على مدى ما يزيد على ثلاثمائة عام ، وخلال تلك الفترة لم يسمح للمصريين أنفسهم إلا بأداء أكثر الأدوار إذلالاً .

ونحن غير متأكدين من الظروف التي دخلت فيها المسيحية إلى مصر ، ويذكر التقليد أن مارمرقس الإنجيلي كان أول من بشر بالإنجيل في الإسكندرية ، وبينما لا نجد دليلاً واضحاً يناقض هذا القول فإن حقيقة عدم وجود مؤرخ يذكر هذه الحقيقة قبل يوسابيوس في القرن الرابع (ومع أنه يقدم ملاحظاته بمنتهى الحرص مستخدماً عبارة «وقد قيل ...») تبدو حقيقة تثير شكوكاً قوية حول أصالتها ، وهذه هي الحالة التي يعتبر فيها الصمت أبلغ حوار .

ولاشك أن الإسكندرية كانت هي أول مكان نشأت فيه العقيدة الجديدة بالرغم من أن مدى وسرعة انتشارها فيما بعد خلال بقية الأراضي المصرية مازال غير مؤكد ،

ولكن الدليل الذى لدينا يؤكد لنا على الأقل أنه خلال القرنين الميلاديين الأول والثانى تحولت التجمعات الناطقة باليونانية إلى المسيحية بشكل شامل ، وأن أول الجهود المعروفة لتحويل المصريين الوطنيين إلى المسيحية لم تحدث حتى بطريركية ديونيسيوس فى أواسط القرن الثالث .

ولكن أن هذا العمل التبشيري قد شق طريقه بصعوبة نظرا لعدم وجود نسخة من الكتاب المقدس بين أيدي هؤلاء الناس الذين كانت اللغة اليونانية بالنسبة لهم لغة قاصرة على فئة خاصة ، وكانت تلبية هذه الحاجة تستدعى تطوير اللغة القبطية ، فكان ظهور اللغة القبطية ظاهرة حديثة وتعود النصوص المبكرة التى استخدمت اللغة الجديدة إلى الجزء الأخير من القرن الأول أو النصف الأول من القرن الثانى الميلادى ، وكانت اللغة القبطية القديمة كما عرفت فى تلك المرحلة المبكرة محاولة لتحديث اللغة المصرية باستخدام الأبجدية اليونانية مع إضافة حروف معينة تمت استعارتها من اللغة الديموطيقية للتعبير عن الأصوات غير الموجودة باللغة اليونانية ، وقد استخدمت فى البداية بمعرفة الوثنيين ولكنها أصبحت الآن هى اللغة الرسمية فى مصر المسيحية ، وتطورت إلى المدى الذى أصبحت فيه تنقسم إلى خمس لهجات فى حينه ، وعاشت بوصفها لغة حية حتى القرن السادس عشر ، وما زالت تستعمل إلى جانب اللغة العربية فى صلوات الكنيسة بالرغم من ضالة الاهتمام بفهم معانيها .

وتعود حقيقة القدرة على تفسير الرسالة المسيحية للمصريين بواسطة الكلمات التى يفهمونها إلى المدى الذى تدل فيه على استعداد المصريين الذى أهلهم للدخول بأعداد ضخمة فى العقيدة الجديدة ، وتربط رسالة الكتاب المقدس الصريحة والواضحة بالرغم من خشونتها إلى حد ما بين قصة المسيح والأسطورة المصرية عن أوزيريس بما تتضمنه من الوعد بقيامة الأموات وهى فكرة ساهمت فى قبول المصريين للمسيحية ، وعلى كل حال فإن المصريين مثلهم مثل كل الناس الذين التقوا بالمسيحية لأول مرة قد اتجهوا نحو تفسيرها حسب معتقدات ديانتهم القديمة ، ولقد تعدلت الطقوس فى أوائل العصر المسيحي بحيث أصبحت قابلة للاحتواء فى الديانة الجديدة بدلاً من هجرها .

وكانت النتيجة المباشرة لانتشار المسيحية بين المصريين الوطنيين هى ظهور الحركة الديرية، التى انجذبت جموع المنضمين إليها من بين السكان الأصليين ، وقد نظر البعض إلى هذا الازدهار الفجائى للديرية بارتياح ، وقد بذلت الجهود لربط هذه

الحركة بإحدى الحركات العديدة السابقة على ظهور المسيحية وهى الحركات الانعزالية التى قامت فى معبد السرايوم فى ممفيس ، والنسّاك من بين كهنة هليوبوليس ونسّاك مصر العليا ، وحركة المعالجين التى انتشرت بالإسكندرية ، وقد مارست كافة هذه الجماعات بعض أشكال الزهد بدرجات مختلفة ، وكانت هى النموذج الذى اجتذب النسّاك الأوائل ، ولكن العلاقة بينها ضئيلة ، ذلك لأن الحركات الوثنية كانت مجرد تجمعات محصورة فى أفراد المجتمع الذين تشبعوا بالروح اليونانية الكلاسيكية وكانت فلسفاتهم على المستوى الفكرى بعيدة عن نطاق معرفة المصريين الأميين ، وليس هناك تشابه بينهما على الإطلاق لأنه فى المناخ الذى قلد فيه المصريون العادات والنماذج التى تخص هؤلاء الذين يكون لهم الكراهية دخلوا فى الحركة الديرية بمحض إرادتهم، وكانت الحركة الديرية فى شكلها المبكر مبادرة فردية ولذلك فإن الدوافع التى تختفى وراء قرار الانسحاب إلى الصحراء كانت مختلفة ، وكان العامل الرئيسى هو توالى الاضطهادات التى عانى منها المسيحيون ، وقد هرب الكثيرون إلى الصحراء فى فترة الاضطهاد التى شنها داكىوس سنة ٢٥١ للميلاد ، ولم يعودوا جميعاً بعد زوال الخطر فقد وجد بعضهم أن الصحراء تقدم لهم البيئة المناسبة لنوعية العبادة التى يفضلونها ، وبمجرد ظهور هذه المبادرة سارع الكثيرون بالانضمام لهذا النموذج، بالرغم من أن الحركة قد اجتذبت فى بدايتها العناصر التى غدت رغبتها فى الهروب من المجتمع دوافع لا يمكن التحقق منها(*) .

وكان لنموذج النسّاك البارزين الأهمية القصوى فى تطور هذه الحركة ، وأول راهبين معروفين لنا بالاسم هما الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس ويعتبر أولهما شبحاً غير

(*) يعتبر الفكر البروتستانتي الذى ينتمى إليه هذا المؤرخ الانجليزى ثورة على الفكر المسيحى التقليدى ، وكانت الرهبنة على رأس الممارسات التى أنكرها البروتستانت ولذلك فإن الكاتب يحاول أن يلصق بالرهبان الأوائل صفة الجبن ومحاولة الهروب من مواجهة الاضطهادات وهى محاولة غير مجدية فقد دخل آلاف المصريين فى الحركة الرهبانية إيماناً منهم بأن الاهتمام بالماديات يقود إلى التراخى فى الروحيات ويحول دون الوصول إلى الكمال حسب وصية السيد المسيح «إن أردت أن تكون كاملاً فاهرب وبع أملاكك وأعط الفقراء فيكون لك كنز فى السماء - متى ١٩ : ٢١» وهذا السلوك القويم هو الذى يفسر لنا الدافع الذى حدا بالكثير من الرهبان للخروج من أديرتهم فى زمن الاضطهاد والذهاب إلى مقار الولاة الرومان والاعتراف بالسيد المسيح حياً فى نوال إكليل الشهادة ، وليس ذلك جبناً ولكنه شجاعة فى مواجهة الموت فى عقر داره - (المترجم) .

واضح حتى أن الشك يثور حول وجوده تاريخياً (*) أما الثانى فيمثل شخصية ذات قدر رفيع لا يمكن الجدل فى مكانتها من التاريخ المسيحى ، أما الشكل الرهبانى الذى أسسه الأنبا أنطونيوس فيتميز بعدم وجود قواعد تنظيمية مع التركيز على الاستقلال الذاتى ، وبرغم حدوث تعديلات مع مرور الزمن ، فقد بقيت هذه النماذج أساسية فى دعم الرهبة المصرية التى سارت على خطى الناسك المتوحد .

وإذا كنا نعتبر أن الأنبا أنطونيوس هو أبو الرهبان فإن الرجل الذى أعطى الرهبة شكلها الذى أخذ به الرهبان فى الغرب هو القديس باخوميوس الذى أسس فى سنة ٣٢٠ للميلاد أول التجمعات الرهبانية فى تبنيسى بمصر العليا ، وهو جندى سابق اعتنق العقيدة الجديدة من خلال الالتقاء بالمسيحيين أثناء خدمته العسكرية ، وقد بدأ نظامه الرهبانى كتلميذ لراهب مشهور هو القديس بلامون قبل أن ينفصل عنه وينشئ جماعته الأولى على أسس محددة ، وفى النظام الذى أسسه يعتبر أن حاجات الفرد تخضع لمتطلبات المجتمع ، وأن هناك مجموعة من القواعد وقوانين التلمذة تحكم حياة الراهب ، وقد أطلق على هذا النظام الرهبانى اسم رهبانية الشركة ، وقد نال شعبية كبيرة فانتشرت التجمعات الرهبانية للرجال والنساء فى كافة أنحاء القطر خاصة فى مصر الوسطى ومصر العليا ، وقد أقيم أحد هذه التجمعات فى سوهاج وهو ما أطلق عليه اسم الدير الأبيض ، والذى ترأسه فيما بعد خلال الربع الأخير من القرن الرابع الميلادى الأنبا شنودة وهو وطنى معارض للوثنية ورجل لم تتفوق على شخصيته الحماسية إلا موهبته البيانية .

أما عن موهبة الأنبا شنودة فى الكتابة فقد جعلته متفرداً فى عالم الرهبة المسيحية ، ولولا ذلك لما ترك لنا شيئاً فى طريق التراث الأدبى ، وهذا يدهشنا إلى حد ما لأن غالبية الرهبان كانوا رجالاً غير متعلمين يعتنقون فلسفة غير معقدة عبرت عن نفسها من خلال نضال محدد الأبعاد بين الخير والشر وكان دورهم فى هذا النضال

(*) يعتبر الأنبا بولا فى التاريخ القبطى هو أول السواح أى الرهبان المتوحدين الذين بلغوا أعلى درجات النسك لدرجة أنهم كانوا يختفون من أماكن إقامتهم بالصحراء لكى يظهروا فى أماكن أخرى دون خضوع لقيود المكان أو الزمان فأصبحوا بذلك ملائكة أرضيين ، ولا يتجاوز عددهم فى تاريخ الرهبة عدد أصابع اليدين - (المترجم) .

يتمثل في الانضمام إلى المعركة ضد الشيطان وقواته في الصحراء ، التي تعتبر مسكناً لقوات الظلام منذ وقت موغل في القدم ، وإذا نظرنا إليهم من هذه الناحية فإننا سنجد أن أسلوبهم في الحياة قد أصبح مفهوماً حتى إذا أصبحت تطرفاتهم النسكية التي قادهم إليها تعصبهم لعقيدتهم في بعض الأحيان ، أقل سهولة في الوصول إلى عقول الغربيين ، وما دامت الرهبنة المصرية تتعرض دائماً للانتقاد بوصفها حركة سلبية تماماً فلا بد من التأكيد على أن الأديرة قد لعبت دوراً نشطاً جداً في حياة المجتمع أكثر من دورها الذي يظهر من خلال تحليل الخطابات والعقود وغير ذلك من المواد المكتوبة .

لقد كانت الرهبنة هي المساهمة الأكثر دواماً في المسيحية ولكنها بلا شك هي المساهمة الوحيدة ، لقد لعبت دوراً مهماً وفاصلاً في الأحوال المضطربة للكنيسة المبكرة ، وقد عاش قادة أشد الفترات اضطراباً جانباً من حياتهم في القطر المصري ، ويعود أحد الأسباب في ذلك إلى الموقع الرائد للإسكندرية خلال القرون الثلاثة الأولى للميلاد ، وكانت مدرسة التعليم بطريقة السؤال والجواب التي أنشئت بهذه المدينة سنة ١٨٠ للميلاد مركزاً للتعليم المسيحي ، وساندت الإيمان ضد معارضييه بطريقة مخصصة ، وآلت رئاسة المدرسة خلال فترة تقرب من ثلاثين عاماً في بداية القرن الثالث الميلادي إلى رجلين بارزين هما إكليمندس و أوريغانوس . وكان أولهما إغريقياً من أثينا تحول إلى المسيحية ، بينما كان الثاني مواطناً من الإسكندرية ، وربما من الإنصاف أن نصف إكليمندس بأنه شخصية أكثر جاذبية بينما تميز أوريغانوس بعقليته العظيمة وقد تأثر كلاهما إلى حدٍ ما بمناخ مذهب الغنوسية الذي كان منتشرًا في ذلك الوقت ، وقد جنحت ممارسات الهرطقة التي ظهرت حينذاك إلى تلويث سمعتهم بشكل جائر ، وقد مات كلاهما في المنفى ولكنهما تركا خلفهما برهاناً قاطعاً على ريادتهما التعليمية ، ولدينا كتابان من تأليف أوريغانوس : أحدهما عن المذاهب الأساسية، وهو رسالة مبكرة عن العقيدة المسيحية ، ثم شرحه للعهد القديم من الكتاب المقدس على ستة أعمدة عرض فيها لكلا النصين اليوناني والعبري في دراسة نقدية أطلق عليها اسم Hexapla بمعنى الأعمدة الستة .

وترسم لنا الحركة الديرية مع إنجازات مدرسة التعليم بطريقة السؤال والجواب الشخصية المزدوجة للمسيحية المبكرة في مصر ، والتي تتميز بأنها قد تأثرت جزئياً بالروح الفلسفية للإسكندرية بتقاليدها الهلنستية وجزئياً بمعتقدات قدماء المصريين البسيطة ، غير النظرية التي تكمن في الخلفية، كانت السمة الأولى هي العقل بالنسبة للمسيحية المصرية بينما كانت الثانية هي القلب ، ومع تغلغل الدين في السياسة والمسائل المتصلة بالكبرياء الوطني أكثر فأكثر ، تزايدت سيطرة القلب على العقل تدريجياً .

وتقع الفترة الحاسمة التي حددت مصير الكنيسة المصرية بين عامي ٣٠٣ ، و٤٥١ للميلاد، في سنة ٣٠٣ تم اغتيال دقلديانوس وكان هذا الحادث فاصلاً حتى أن المسيحيين المصريين جعلوا من سنة ٢٨٤ ميلادية - وهي السنة التي تولى فيها دقلديانوس الحكم - بداية لتقويم جديد ، هو التقويم القبطي أو تقويم الشهداء ، وتلا ذلك سريعاً صدور مرسوم عامي ٣١١ ، ٣١٣ اللذين حددا نهاية عصر الاضطهاد ، وفي سنة ٣٢٠ أنشئت القسطنطينية كعاصمة جديدة للإمبراطورية، وكان لهذه الأحداث تأثيرها الواضح على الكنيسة المصرية بشكل درامي جعلها تختلف عن غيرها من البلدان ، وبدأت المسيحية المصرية تدمج بخاتم الموافقة الإمبراطورية لتبدأ فترة من الصراع المذهبي العلني ، الذي لعبت فيه مصر دورها كاملاً وقد تركزت المجادلة الكبرى الأولى حول أريوس وهو قس من الإسكندرية الذي أعلن في عام ٣١٨ للميلاد مذهب الهراطوقي الذي أنكر ألوهية المسيح ومفهوم الثالوث ، وكان ضمن معارضيه أثناسيوس القوي الذي أصبح بطريكاً للإسكندرية في سنة ٣٢٨ للميلاد ، وقد رفضت الأريوسية في مجمع نيقية الذي عقد سنة ٣٢٥ ميلادية وأصبح قانون الإيمان النيقوي هو المعبر الأساسي عن العقيدة المسيحية ، ورسم مسار الحياة العملية للقديس أثناسيوس تقلبات ذلك العصر فقد أصبح هو نفسه بطلاً للأرثوذكسية فقد أخذت مقدراته تبتسم حيناً وتعبس حيناً آخر اعتماداً على الانتماء المذهبي للإمبراطور الجالس على العرش ، وقد تميّزت فترة حبريته (٣٢٨ - ٣٧٣ م) بفترات إجبارية قضائها في المنفى، وتلك الفترة هي التي يستطيع فيها المؤرخ أن يرصد انبثاق الكنيسة المصرية الموحدة والتي شكلت مع مواطني الإسكندرية والعناصر الأخرى المصرية جبهة صلبة في مواجهة العدو المشترك .

وظهرت المنافسة بين مدينتى الإسكندرية والقسطنطينية منذ أن تأسست المدينة الأخيرة ، واشتدت فى سنة ٣٨١ بصدور قرار بإعطاء الأولوية لكرسى القسطنطينية على الكرسى الإسكندرى ، وبلغت الأحداث أوجها فى مجمع خلقيدونية الذى انعقد سنة ٤٥١ وأوجد أثره المحتوم ، وقد دارت المناقشات حول الأسباب الظاهرية المزعومة المتعلقة بالمبدأ الدينى ولكن المجمع رفض الحوار المنطقى لصالح القذف والفوغائية حيث كانت إحدى المدينتين تبحث عن السيطرة السياسية على المدينة الأخرى .

أما تصاعد الأحداث الذى قاد الأمور إلى ذروتها فقد بدأه نسطور الذى جلس على كرسى القسطنطينية بطريركاً منذ سنة ٤٢٨ ، فقد دعا إلى مذهب يقول باعتبار الطبيعتين الإنسانية والإلهية فى المسيح شخصين منفصلين ، وقد أنكر كيرلس بابا الإسكندرية هذا المذهب سريعاً مركزاً بدلاً من ذلك على وحدانية شخص المسيح التى شملت الطبيعتين فى طبيعة واحدة ، وقد كسب البابا كيرلس ومؤيدوه من الرهبان (الذين كان بينهم الأنبا شنودة) تأييد مجمع إفسس الذى انعقد سنة ٤٣١ والذى دعا إليه الإمبراطور لمناقشة هذه القضية بالرغم من وصول معارضيه متأخرين مما جعل من المتعذر عليهم المشاركة فى الإجراءات ، وقد خيمت فترة سكون تبعها سلام مؤقت سنة ٤٣٣ ، ولكن عاد راهب غامض من القسطنطينية يدعى أوطاخى ففتح الجرح من جديد بإعلانه شكلاً متطرفاً من تعاليم البابا كيرلس (عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح Monophysitism) وانحاز بطريرك الإسكندرية الجديد ديوسقوروس إلى جانب أوطاخى ضد القسطنطينية ، وتم إقرار مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح فى مجمع إفسس الذى انعقد سنة ٤٤٩ كما تم فيه أيضاً إصدار قرار الحرمان ضد بطريرك القسطنطينية وضد بابا روما وكان هذا انتصاراً للبابا ديوسقوروس وأتباعه المخلصين من الرهبان ، ولكنه كان انتصاراً قصير العمر ، ففي سنة ٤٥١ استعرض مجمع خلقيدونية المسألة برمتها ، وجرى نقض قرارات مجمع إفسس وأعلن أن مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح مذهب هرطوقى وأن مذهب الطبيعتين هو المذهب الصحيح وأرسل البابا ديوسقوروس إلى المنفى الذى لم يعد منه أبداً .

لقد خسرت الكنيسة المصرية المعركة ولكنها رفضت بشدة التسليم بأنها خسرت الحرب ، وأرسل بروتوريوس ليخلف ديوسقوروس ولكن جماهير الإسكندرية الغاضبة

قامت باغتياله ولم يقبل المصريون مذهب خلقيدونية نهائياً ، ولم ترحب أية فئة من المصريين بالنقاط اللاهوتية التي أثّرت فى المجمع ، وعلى ذلك فقد اجتاحت مصر موجة من القومية دفعت بها إلى التباعد وتم فصلها عن بقية البلاد المسيحية وأصبحت دساتيرها وقوانينها بالية(*) .

ويعتبر تاريخ الفترة التي تنحصر بين سنة ٤٥١ وسنة ٦٤١ التي حدث فيها الفتح العربى لمصر مرتبكاً بشكل غير معقول ، حيث حفل بالمحاولات غير المثمرة التي لجأ إليها الأباطرة بين حين وآخر لفرض العقيدة الخلقيدونية على مصر ، ونادراً ما كانت تحدث فترات الهدوء التي كان مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح ينال فيها مساندة الإمبراطور الجالس على العرش ، أما محاولات البحث عن صيغة توافقية للتسوية فإنها لم تصادف فرص النجاح ، لقد أصبحت للمسيحية المصرية الآن سمتها الواضحة التي تأسست على صلابة المصريين الراسخة التي لا تتحنى .

(*) بالرغم مما يتميز به هذا السرد التاريخى من الترتيب إلا أنه يساند فى نهايته الفكر الغربى الذى يعتبر دساتير وقوانين الكنيسة القبطية بالية ربما لأن الأقباط حافظوا عليها واستمروا يطبقونها كما تسلموها من الآباء لى تستمر المسيحية المصرية خالية من طوفان البدع والهرطقات وتظل فى موقفها الدفاعى سداً منيعاً ضد كافة الانحرافات - (المترجم) .

الفصل الأول

نشأة التجمعات الرهبانية

من الضروري أن تهتم أية دراسة للتجمعات الديرية في مصر بالتفرقة بين النوعين اللذين أطلق عليهما اصطلاحى الرهبنة الأنطونية والرهبنة الباخومية نسبة إلى مؤسس كل منهما ^(١) ويجب أن تهتم هذه التفرقة أساساً بدرجة وطريقة التنظيم الداخلى لهذه التجمعات ، وسواء كان التركيز منصّباً على الفرد أو الجماعة فإن أصولهما مختلفة تماماً ، فإن تنظيم إحداهما تلقائى بينما تنظيم الأخرى قد جاء نتيجة لفعل حر فى لحظة معينة من الزمن ، وقد تعدّل نظام التجمعات الأنطونية من حيث المعنى مع مرور الزمن ، بينما ظلت المؤسسات الباخومية دون أن يعتورها تغيير أساسى ، وكان من الضروري أن تعبر هذه الاختلافات عن نفسها فى الشكل النهائى للتجمعات وإلى حدٍ ما فى تصميم بعض المباني و

وقد رسم العالم ايفلين هوايت خريطة لنشأة التجمعات الرهبانية الأنطونية عند نشأتها فى وادى النطرون ^(٢) وقد اعتمد فى تدوين ملاحظاته على المصادر الأدبية ولكن من السهل الآن مطابقتها على الدليل الأثرى الذى عثر عليه فى عدد من المواقع .

وكانت النقطة المركزية الأولية التى تقود إلى نشأة أى تجمع رهبانى هى مسكن ناسك متوحد مشهور ^(٣) حيث يتحول إلى مزار لتلاميذه بعد وفاته ، ويصرف النظر عن نماذج جبال نيتريا ، والاسقيط وسيليا فإننا نجد تكراراً لهذه العملية فى دير إبيفانيوس حيث تشكل التجمع الابتدائى حول مغارة مؤسس الدير ^(٤) أما فى واحة الخارجة فإننا نجد أن المقبرة التى كان يسكنها ناسك مجهول الاسم قد قامت بدورها كسبب جوهري لنشأة دير مصطفى كاشف ، ولدينا سبب للقول بأن نفس الشيء قد حدث بالنسبة لدير الأنبا هدرا ^(٥) وكذلك فإن الديرين الحاليين للأنبا أنطونيوس والأنبا بولا قد أقيما بالقرب من أماكن الراحة الأخيرة للناسكين اللذين يحملان اسميهما .

وتعتبر هذه الأديرة الأولية شديدة البساطة بالرغم من أن الحفائر فى سيليا توحى بأن قلالى النساك المشهورين على الأقل كانت أكثر روعة مما يمكن أن نتصوره حتى ذلك الحين .

وكانت الكنيسة هى أبرز المعالم بين كل مجموعة من إقلالى التى أقيمت فى وقت مبكر ، وبعد ذلك بقليل أضيف مكان لتناول الطعام ، وقد تأكد هذا الاتجاه المركزى تدريجياً ، وفى أواسط القرن الخامس حتى أواخره أضيف القصر أو برج الحماية إلى واحد على الأقل من أديرة وادى النطرون وسرعان ما أصبح من المعالم العادية فى الأديرة الأخرى بالرغم من أننا نشك فيما إذا كانت التجمعات الأصغر من النساك قد سمحت لنفسها بالتمتع بمثل هذه الرفاهية .

أما الآن فقد دخل تطور الأديرة مرحلته الانتقالية ، حيث كانت الحياة تمثل اتفاقاً وسطاً بين التوحد والاستقلال اللذين التزم بهما النساك الأوائل ، وبين الإقامة الأكثر تماسكاً داخل الأديرة المحاطة بالأسوار ، وهذه الفترة الانتقالية لا تقدم الصورة المترابطة والموحدة ، وقد تراوح طولها من مكان إلى آخر داخل القطر ، وبينما تميزت الأديرة بوجود ملامح عامة إلا أنه من الممكن تنظيمها بأساليب مختلفة .

وقد ألفت الحفائر الحديثة فى سيليا والمنطقة التى حول إسنا ^(٦) الكثير من الضوء على هذه الأديرة الانتقالية وأسلوبها المتغير على مدى فترة طويلة من الزمن ، واستطعنا أن نميز فى سيليا طرازين من طرز الإقامة ، يتكون أولهما من منطقة محاطة بسور تتضمن قاعة مركزية تحيط بها المباني ومن الواضح أنها صممت لكى تخدم أعداداً من الرهبان ، بينما كان الثانى تجمعاً صغيراً جداً ظل محاطاً بسور ولكنه ضم مجموعة بسيطة من الحجرات . ويظن المستكشفون أنه كان مخصصاً لاستخدام ناسك متوحد وبعض تلاميذه ، ويتفق كلا الطرازين مع المعلومات التى حصلنا عليها من المصادر الأدبية ، ويبدو أن التجمعات الأكبر كانت مرتبطة بمنزل السكن الذى كان يتكون من القلالى والمباني الأخرى التى تراصت حول فناء مركزى ، وقد انحصر التجمع كله داخل سور يحيط به . ^(٧)



الشكل رقم (١) : سيليا : الكوم رقم ٢١٩

وترتبط المنازل الأصغر والأبسط بالأوصاف التي ذكرناها عن قلالي مشاهير النساك من أمثال القديس مكاريو والقديس أمونيوس^(٨) وقد كشف القائمون بالحفائر عن مجموعة أخرى من المباني التي كانت تقوم بدور الخلية العامة لسكان الدير^(٩) وتتكون كل منها من حصنين صغيرين ، وكنيستين ، وحجرة كبيرة من المحتمل أنها كانت تستخدم لتناول الطعام (مطعمة) ، وعدد صغير من القلالي يفترض أنها خاصة بالعاملين في الخلية ، ومن الصعب ذكر تواريخ دقيقة لمباني منطقة سيليا ولكن تسلسلا زمنياً تجريبيّاً تم التوصل إليه وهو يفترض حدوث تطور بطول الخطوط التالية :

نشأت خلال القرن الرابع عشر مجموعات من القلالي المستقلة في أماكن متفرقة ، وكانت كل منها في داخل الخليط الخاص بها ، وكانت هي مساكن مشاهير النساك وبعض تلاميذهم ، وكان هناك عدد من المساكن الأكثر تواضعاً خارج هذا الخليط وهي مساكن النساك العاديين ، وفي خلال القرن الخامس أحيطت هذه القلالي الخارجية

بسور خارجي ، وبالرغم مما توقعناه فإن هذا الخليط قد استمر موجوداً لمدة طويلة بعد هذه المرحلة ، في شكل وحدات منفصلة ، وفي تلك الفترة نشأت خلايا من المباني العامة ، وقد حدثت المرحلة الأخيرة خلال القرن السابع وتتميز بتوسيع المنطقة المحيطة وبذلك يتكون دير حقيقي ، من المحتمل أن يؤدي إنشاؤه إلى إخلاء الخليط ، ويوضح لنا تكوين المباني داخل المنطقة المحيطة أنه حتى في هذه المرحلة كان الدير يتكون من عدد من المنازل المستقلة والتي ألحقت بها أعداد صغيرة من الحجرات العامة ولا بد أن هجر هذا الموقع قد حدث خلال القرن التاسع (١٠) .

وتعتبر التجمعات التي كانت موجودة في سيليا هي النماذج المبكرة لأماكن الإقامة الديرية التي تحيط بها الأسوار ولكن لابد لنا من التأكيد على أن هذه الأسوار لم تستطع أبداً أن تؤدي دور الوسائل الدفاعية الفعالة ، ففي كل لحظة كانت خاصية مبانيها الفقيرة وسمكها الضئيل نسبياً (٧٠ - ٨٠ سنتيمتراً) تكشف لنا أنها لم تشكل ارتفاعاً عظيماً بأية حال ، ولم يكن للأسوار المحيطة بالخليط المستقل أبواب وعلى ذلك فإننا نفترض أن سكانها كانوا قادرين على تسلق السور للدخول إليها أو الخروج منها أو أنهم استخدموا مجموعة من درج سلم قصير^(١١) ولذلك فإن السور يعني ببساطة تقليص منطقة الإقامة ولا يمكن اعتباره تحصيناً بأي حال من الأحوال .

ويبدو أن تجمعات إسنا انشغلت مدة أطول من تجمعات سيليا^(١٢) مما يتيح للباحث ملاحظة مميزات المجتمع في منطقة معينة في حينها بوضوح كبير ، ويمكن تقسيم التجمعات إلى مجموعتين من حيث الحجم ، وخاصية العمارة والموقع ولكن المعلومات التي أمدتنا بها الطرازات والنقوش الفخارية تبين أن كلاً من المجموعتين يرجع تاريخها إلى النصف الثاني من القرن السادس^(١٣) ويلاحظ على هذه التجمعات أنها تقع تحت مستوى سطح الأرض ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مكون من عدة درجات ، ويوجد في مجموعة منها فناء مفتوح عند قاعدة السلم تتفرع منه مجموعة من الحجرات المختلفة ، وبعض هذه المساكن كانت تستخدم لإقامة ناسك واحد ، بينما كانت الحجرات الأكبر تخدم عدداً من الرهبان ، وتقع المجموعة الثانية على بعد ثمانية كيلومترات شمال الأولى ، والمساكن هنا أشد فقراً بوجه عام ومنتشرة على مساحة أقل وليس لها فناء فقد حلت محله مجموعة من الردهات عند قاعدة سلم المدخل ،

ويمكن ملاحظة أن التجمعات النصف رهبانية فى إسنا تتشابه مع تلك الموجودة فى سيليا وتختلف عنها فهى متشابهة فى توفير مساكن منفصلة لكل راهب أو مجموعة من الرهبان كما أن بها نفس ترتيب الحجرات التى على جانب الفناء بالرغم من أن ترتيبها مختلف ، وكانت الأنشطة العامة فى كلا المجموعتين محدودة ، ومن جهة أخرى فإن الموقع الأرضى بالنسبة لمساكن إسنا يجعلها متفردة تماماً ، ويبدو أنه لم تكن هناك أية محاولة حتى من النوع الأساسى لإقامة أسوار ، وتعود أهمية إسنا إلى أنها تقدم لنا صورة لمجتمع نصف رهبانى فى مصر العليا فى الوقت الذى كان فيه النظام الباخومى قد استقر فى هذا الجزء من القطر ، وتعتبر إسنا وسيليا معاً شديدي الأهمية من جهة المعلومات الأثرية التى تقدمانها لنا نظراً لأن أسلوب الحياة الرهبانية المبكرة قد تعدل تدريجياً .

وتبين المواقع الأخرى حدوث هذا التطور ومنها دير إبيفانيوس فى طيبة ، وقد انتشرت المجموعة الأولية من القلالى حول مكان الإقامة فى دير إبيفانيوس ، بينما انتشرت حولها مجموعة أخرى من أماكن الإقامة للرهبان المنفردين ، بالرغم من صعوبة تحديد عدد هذه القلالى المعاصرة لدير إبيفانيوس ، ولم تكتشف أثناء الحفائر أية آثار لكنيسة أو مكان عام لتناول الطعام ، بالرغم من أن قاعة الطعام كانت تنشأ خلال مرحلة مبكرة ، إن إنشاء هذه القاعة بالإضافة إلى القصر يمثل نقطة محورية فى الدير ، وكانت الخطوة التالية تتمثل فى إحاطة هذا القسم المركزى بالأسوار وهى حركة كانت تتخذ فى بعض الأماكن خلال القرن السابع ، ومرة أخرى نقول أن سمك السور كان ضئيلاً (٧٠ سم) وليست له أية قيمة دفاعية ، وفيما بعد امتد هذا السور بحيث ضم بعض المباني الأخرى ولكن حتى ذلك الحين فإن جزءاً كبيراً من الدير استمر موجوداً خارج السور . (١٤)

وقد كانت هذه المرحلة المتطورة التى عاش خلالها الرهبان فى قلالى تنتشر حول نواة مركزية ، نتيجة للرغبة فى التمسك بحياة الزهد مع الحاجة للصحة الإنسانية وبعض أشكال الحماية من قبائل الصحراء التى تغير على هذه المناطق للسلب والنهب وهو ما يتعارض مع حياة الزهد ويبدو أن تطبيق الحل الوسط قد انتشر على نطاق واسع ، وقد توصلنا إلى ذلك من خلال الحكم على هذه المواقع المتناثرة حيث أمكن رصد هذا الأسلوب اعتماداً على البقايا الأثرية .

وظل هذا الفهم موجوداً حتى تم فى فترة قريبة نسبياً اكتشاف أن المناطق التى بجوار أديرة أبى مقار ، والأنبا بيشوى ، والسريان فى وادى النطرون مغطاة بالبقايا الظاهرة لعدد من التجمعات الرهبانية المستقلة الصغيرة وقد انتشرت حول النواة المركزية التى نشأت منها الأديرة القائمة اليوم ، وقد اتخذ كل من هذه التجمعات شكلاً رباعياً ، وكان بعضها مزوداً بمبنى على شكل الحصن ويبدو أنها قد انتظمت حول فناء مركزى كما هو الحال فى سيليا وفى إسنا .

وتوجد قريباً من واحة الخارجة فى الصحراء الغربية بقايا بناء غامض من المحتمل أنه كان مركزاً لتجمع محاط بسور يعرف اليوم باسم دير مصطفى كاشف ، وهناك عدد من المباني التى لم يتم التنقيب عنها فى داخل الصحراء وإذا كانت هذه المباني قلائى بعيدة عن المركز فسيكون لدينا هنا نموذج آخر لدير عاصر نفس المرحلة من التطور ، وإذا كان هذا التحصين للنواة قد حدث فى القرن الخامس فلا بد أن يكون هذا الموقع سابقاً للمواقع الأخرى . (١٥)

ويوجد دير آخر فى الصحراء فى منطقة أنتنوى (١٦) يطلق عليه اليوم اسم دير الديك وهو يتكون من خمسة عشر قلالية محفورة فى الصخر ، وكنيستين أقيمتا بنفس الأسلوب ومبنى آخر ربما كان برجاً للحماية ، ومن الواضح أنه لم تُبذل أية محاولة لإحاطة هذا الدير بالأسوار والذى نظن أن تاريخه قد يعود إلى القرن السادس .

أما ديرا الأنبا أبواللو فى باويط والأنبا إرميا فى سقارة فقد تم حفرهما بشكل مختلف إلى حد ما ، كما نشرت عنهما معلومات وفيرة مما يجعل تتبع تطورهما أكثر صعوبة فقد كان تتبع الأسوار المحيطة بكلا الديرين محدوداً (١٧) ومن غير المستطاع معرفة ما إذا كانا يطوقان المنطقة السكنية كلها ، أو فى أية فترة زمنية تم بناؤهما ، وكان من رأى كيبيل أن الأسوار التى فى سقارة قد تكون إضافة متأخرة ، أما الأقسام التى عرضت فقد كانت فى كلتا الحالتين ذات أبعاد غير مقبولة ، ولابد أنها كانت تؤدى نفس الوظيفة المحدودة التى أوردناها بالنسبة للمواقع الأخرى .

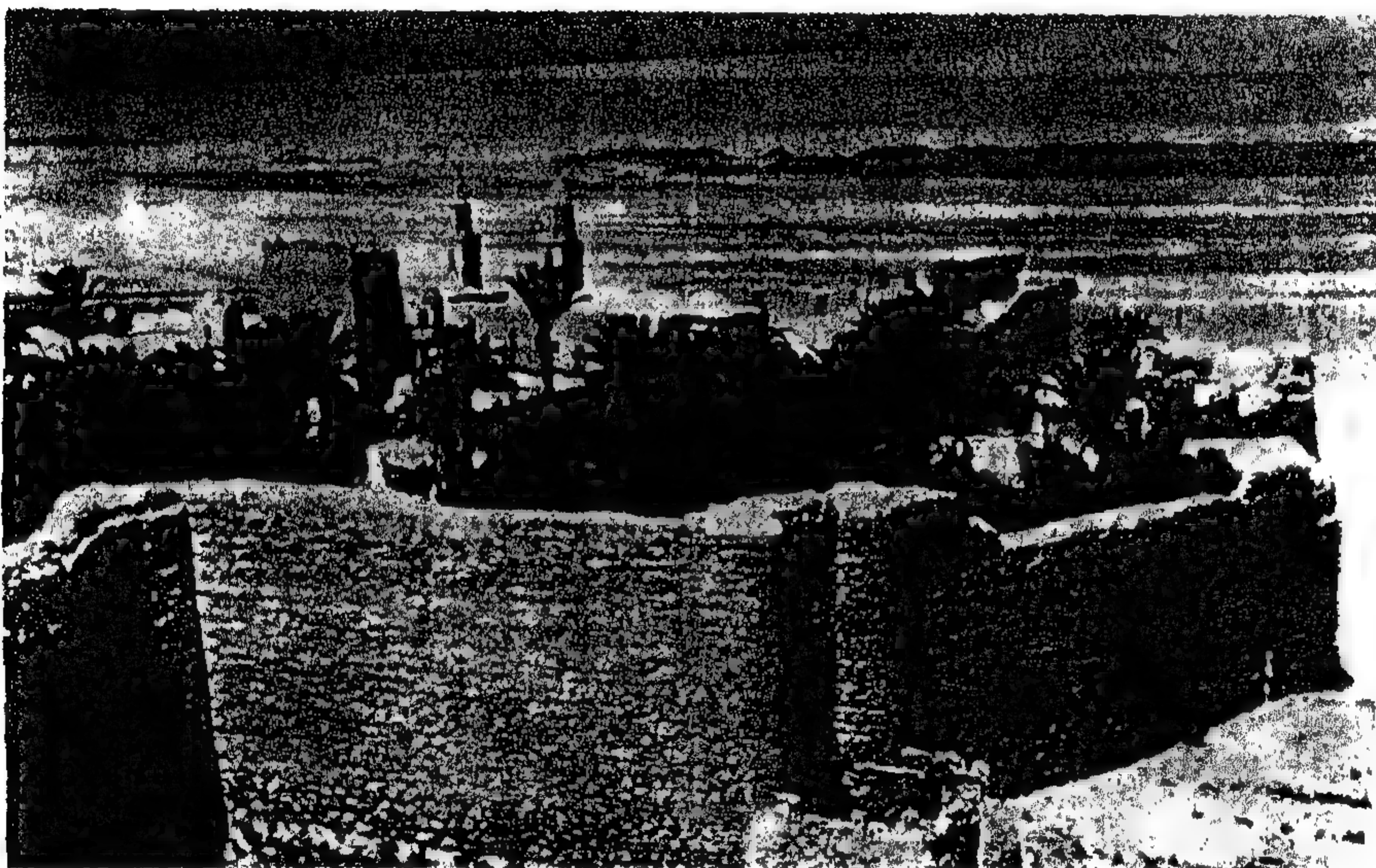
ولا يمكن القول بأن أيّاً من الأديرة التى درسناها كان مُحصّناً خلال أى فترة من فترات وجوده ، وينفس المنطق نقول أنها كونت وحدات محاطة بأسوار منيعة ، وأن جميع الأسوار المحيطة بها كانت محدودة الفائدة ، ابتداءً من سور الحديقة الذى أحيط بتجمعات سيليا إلى الأفنية المسيحية الأكثر طموحاً بالرغم من عدم مناعتها وهى التى

تتناثر حول نواة الدير ، ويبدو أن التحصين الحقيقي لأديرة وادى النطرون لم يحدث حتى القرن التاسع ، وأكثر المراجع التى وصلتنا تحديداً وهو : تاريخ البطارقة (*) يذكر لنا كيف كان البابا شنودة الأول هو الذى دعا سنة ٨٧٠ للميلاد إلى إحاطة دير أبى مقار بسور مرتفع ، (١٨) ولا بد أن بقية الأديرة قد سارت على نفس المنوال ، وظل الرهبان لفترة قصيرة يعيشون خارج الأديرة ومن المحتمل أن نظام التجمعات لم ينقرض حتى القرن الرابع عشر ، (١٩) وعلى ذلك فإننا نستطيع اعتبار إحاطة الأديرة الأنطونية بالأسوار نظاماً انتشر خلال الفترة ما بين القرنين الرابع والتاسع حيث أحاط النساك المستقلون بالدير على غير هواهم ، وتعتبر الأسوار الأولية حول قلالي كبار النساك هى البداية لاستخدام الأفنية ، وبينما أصبحت مباني كل فناء أكثر تقارباً كلما كانت سماتها المتغيرة تتضمن ظهور المناطق المجاورة التى شكلت نواة مركزية تحيط بها التجمعات السكنية القريبة ، وقد أدت هذه التجربة المؤلة إلى إعادة بناء الأسوار التى أحاطت بالنواة لكى تحولها إلى منطقة حصينة ، وعلى ذلك فقد ظل الوضع كما هو لعدة قرون حتى تم أخيراً هجر القلالي التى فى الأطراف بعيداً عن المركز .

لم يحاول أحد أن يتتبع النشأة التى وصفناها فيما سبق من البداية حتى النهاية بالنسبة لجميع الأديرة الأنطونية ، وكذلك فإن التسلسل الزمنى كان محملاً بالاختلافات التى أملتتها الظروف المحلية ، ولم تحدث الاختلافات بوجه عام فى وقت معين ، وقد ذكرنا منذ قليل أن العديد من الأديرة لم تكن محصنة بالمفهوم الحقيقي ولكنها اندثرت فى مرحلة مبكرة من التطور ، ويمكن الاهتداء إلى الفارق الواضح بين عمل برج للحماية وبين تحصين النواة ، إنهما مرحلتان مختلفتان تماماً ، ويمكن أن نتصور التسلسل الزمنى المختلف من خلال حقيقة تحصين دير مصطفى كاشف ودير القديس أنطونيوس (٢٠) ذلك التحصين الذى من المحتمل وقوعه فى القرنين الخامس والسادس على التوالى ، وكذلك نفترض أن دير الأنبا هدى قد وصل إلى شكله الحالى خلال أو بعد القرن السابع بفترة قصيرة ، (٢١) وحتى عندما لوحظت الفروق بالنسبة للتواريخ الافتراضية الخاصة بهذه الأديرة فإنه مازال هناك بعض الشك فى بقائها

(*) كتاب وضعه بالعربية الأسقف المصرى ساويرس بن المقفع فى القرن العاشر الميلادى (المترجم) .

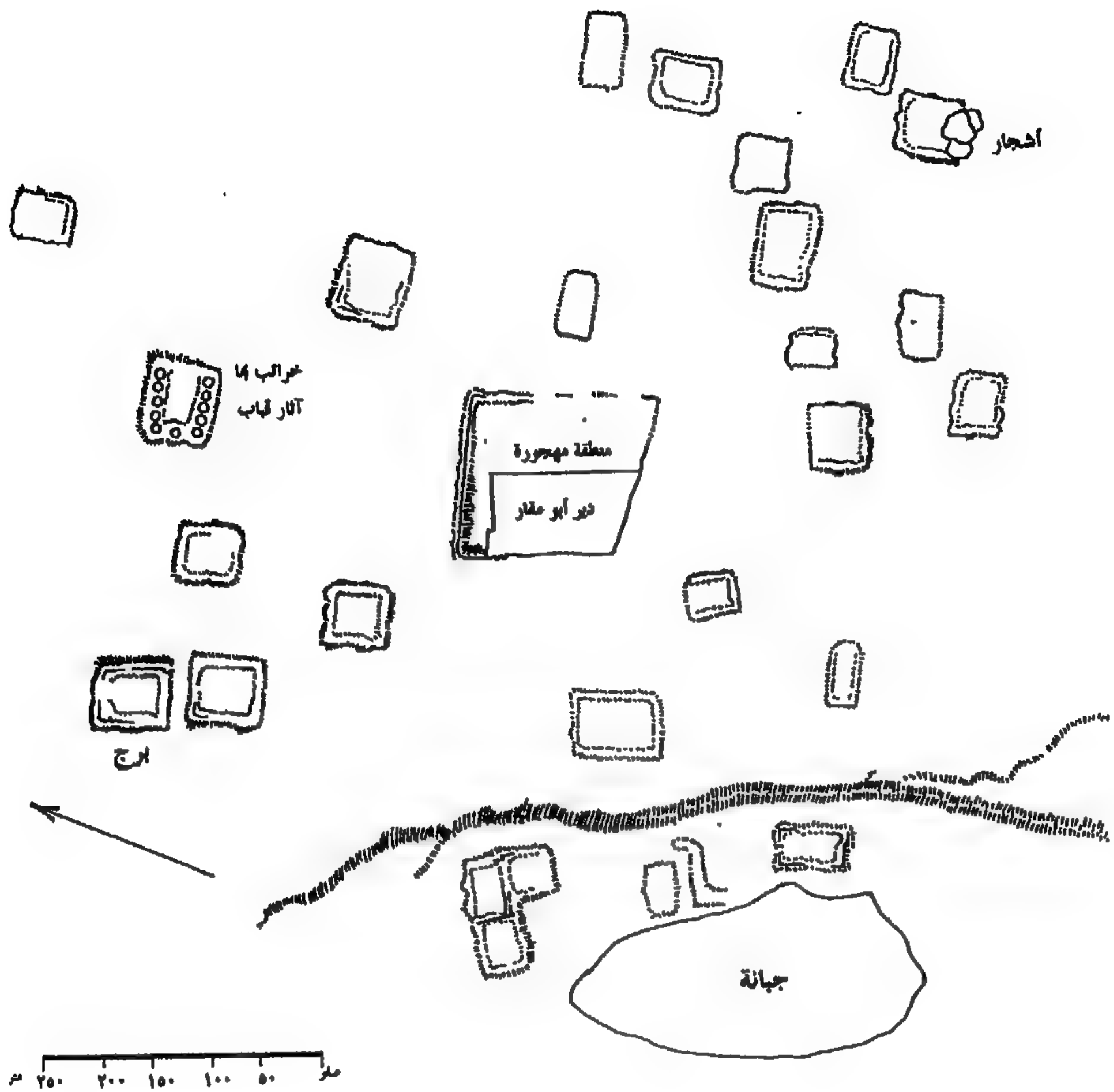
كأماكن مُحصَّنة للإقامة فى الوقت الذى كانت فيه أديرة سيليا وإسنا وإبيفانيوس مازالت تؤدي وظيفتها كأديرة نصف رهبانية ، وهناك بعض الشك فى أن يكون السبب الرئيسى للتقدم السريع نحو إقامة التحصينات بمواقع معينة هو الضغط الكبير الذى قامت به القبائل المغيرة ، (٢٢) وهناك افتراض معقول بصدق هذا الكلام فيما يخص أى دير بعيد أو متمركز فى منطقة تنشط بها تحركات القوات المعادية ، ومن جهة أخرى فإن الأماكن التى يقل فيها وجود الخطر كانت إقامة التحصينات تتأخر لفترات طويلة بقدر الاستطاعة حتى أننا على ثقة من أنها لم تنفذ حتى أصبح بقاء تلك الأديرة يمثل مخاطرة كبيرة .



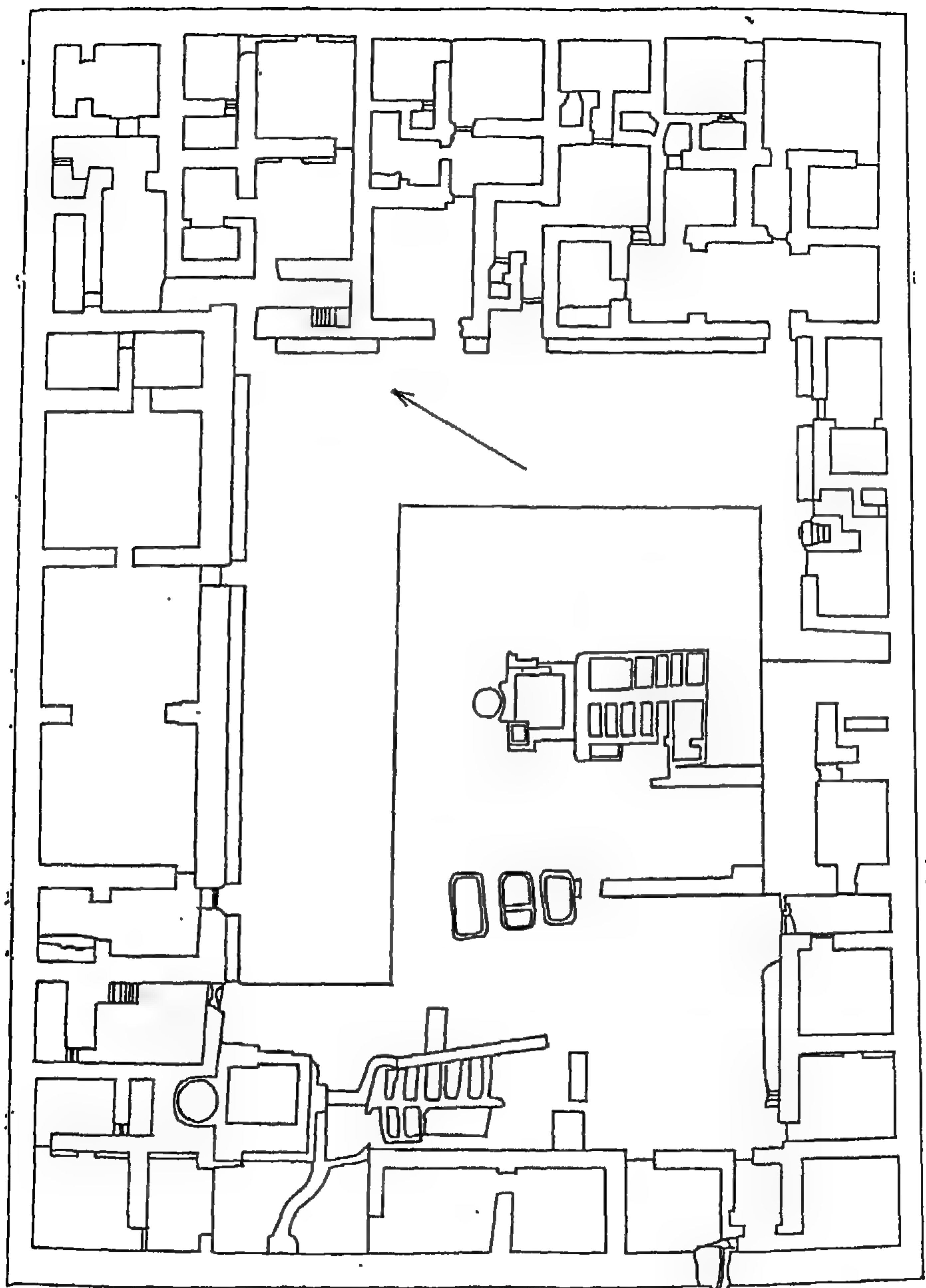
الشكل رقم (٢) : دير القديس أنطونيوس : السور القديم حول النواة المركزية .

ويعود التطور التدريجى المتقطع والسور الأولى حول الأديرة الأنطونية بشكل أساسى إلى عزوف الرهبان عن هجر أسلوبهم الاستقلالى فى الحياة ، ومن الواضح أن الأديرة الباخومية قد أرادت من البداية بتركيزها على حياة الشركة أكثر من تركيزها على التوحد (منذ بداية القرن الرابع) أن تحيا من خلال شكل مختلف للسكنى كان أقل قابلية للتغير ، وكان أحد عناصر الحياة هو بناء سور محيط بالمبانى ولدينا مكتوب يدل على ذلك فى حياة القديس باخوم الذى يقول :

«وقد حدث ذلك عندما أقيم السور ...»^(٢٣) والأكثر من ذلك هو أن حاجة كل دير لامتلاك مثل هذا السور قد وردت في المبادئ الباخومية^(٢٤) وظلت طبيعة هذه الأسوار افتراضية في غياب الدليل الأثرى الواضح ، ولكننا نشك في أنها قد اتخذت شكل التحصينات ، وقد أجرى العالم بترى اختباراً لبقايا المباني الديرية التي بجوار كنيسة الدير الأبيض (اندثرت الآن)^(٢٥) التي يبدو أنها كانت تمتلك منطقة تحيط بها إلى جنوب وشرق الكنيسة الحالية وقد أحيطت بسور من الطوب اللبن كان من الواضح أن إمكانياته الدفاعية محدودة .



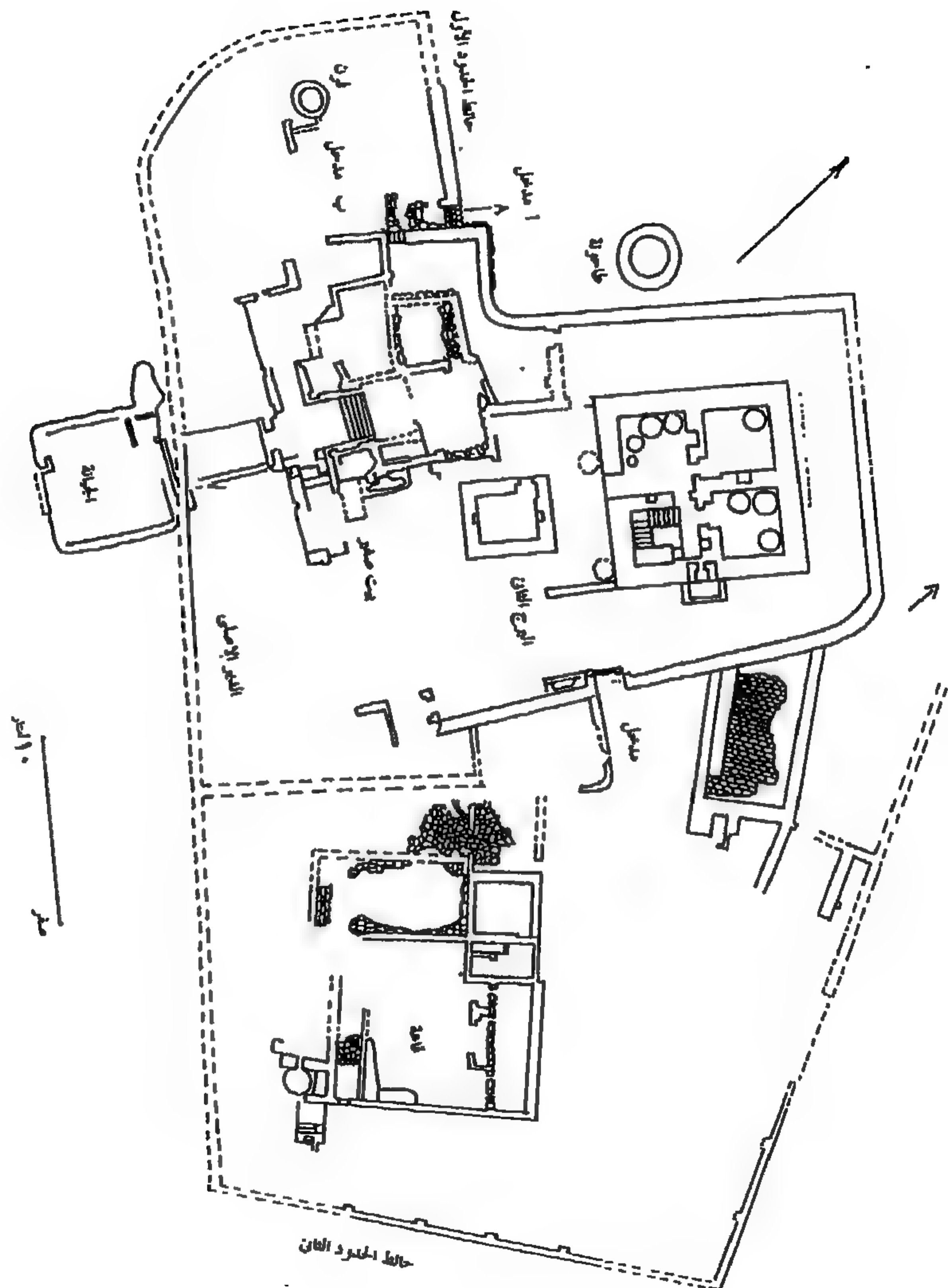
لوحة رقم (٣) « أديرة مهجورة بجوار دير أبو مقار »



لوحة رقم (٤)

0 15
5m

لوحة رقم (٥) « دير ابيفانيوس »



قائمة مراجع الفصل الأول

1 - For a useful survey of the Anthonian and Pakhomian systems see W. Mackean, Christian Monasticism in Egypt. especially Chapter III. For the Anthonian system, its origins and development, see Evelyn White, The History of the Monasteries of Nitria and Scetis, Section 1, and The Monasteries of the Wadi 'n Natrun, Part 111, Prologomena 11 For the Pakhomian system the best book is probably still P. Laudeuze, Etude sur le cenobitisme Pakhomien.

2 - White, Wadi 'n Natrm 111, P. 5 ff.

3 - See refs. in White, Wadi 'n Natrun 111, P. 5 note 1 .

4 - H. Winlock and W. Crum, The Monastery of Epiphanius at Thebes. Part 1, p. 29 ff.

5 - M. de Villard, Il monastero di S. Simeone presso Aswan, p. 156.

6 - For Cellia the following : White, - Nitria-and scetis ; J.Jarry,. Description des restes d'un petit monastere aux Kellia'. in BIFAO. Vol. LXVI, pp.145 -Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres (hereafter CRAIBL) 1965 (juin), pp. 218-622 Octobre), pp. 384 - 390, 1966 Avril-juin). pp. 300 - 309, 1967 Octobre), pp. 438 - 450: R. Kasser. Kellia (Geneva 1967): F. Daumas and A. Guillaumont; Kellia I (Korn 219), 2 fascicules (Cairo 1969). For Esna the following: Francis 'Abd el Malek Gattas, 'Decouvertes d'un ensemble souterrain copte dans le desert d'Esne'. ASAE, Vol. 54 . pp. 245 - 249 ;

S. Sauneron, 'Les ermitages du desert', BIFAO. Vol. LXVII, pp. 103 - 11;

S. Sauneron, "Fouilles d'Esna: monast'eres et ermitagest. in CRAIBL. 1967 (Septembre). p. 4 ll ff.

7 - White, Wadi Natrun 111, P.8.

- 8 - White. Nitria and Scetis, p. 214.
- 9 - F. Daumas, 'Cinq campagnes de fouilles au desert des cellules' in Actes del VIII Congresso Internacional de_Arqueologia Cristiana, pp. 262 - 268.
- 10 - Daumas and Guillaumont, Kellia I, p. 144 . On the. abandonment of Cellia see also White, Nitria and Scetis, P. 258 .
- 11 - CRAIBL, 1967 (Octobre), p.442 .
- 12 - S. Sauneron, BIFAO. Vol. LXVLL, pp. 108 - 109.
- 13 - S. Sauneron, op.cit., pp. 109 and III.
- 14 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., p. 39 ff.
- 15 - W. Muller-Wiener. 'Christliche monumente im gebiet von Hibis' in MDAIK band 19 (1963) pp. 136 - 317 and note 2 on p. 136 .
- 16 - M. Martin. La laure de dêr al dil à antinoe (Cairo 1971) .
- 17 - For Bawit see CRAIBL, 1913 (juin), p. 288 . For Saqqara see Quibell, Excavations at Saqqara. 1908 - 10, pp. I and I.
- 18 - White. Wadi Natrun 111, p. 9 .
- 19 - White, Wadi Natrun 111, p. 10 .
- 20 - For Mustafa Kasif see Muller -Wiener, op. cit. The proposed sixth century dating on for the fortification of St. Anthoty's monastery is contained in the unpublished material of the Byzantine Institute of America expedition to this monastery and that of St. Paul in 1930 and 1931 .
- 21 - M. de Villard , op.cit. P. 154
- 22 - As with the Blemiriyas at Mustafa Kasif, see Muller-Wiener. op.cit. pp. 136 - 137
- 23 - L. Lefort. S. Pachomii Vitae (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium Vol 99) p. 1,1. 16.

24 - P. Ladeuze, op.cit. p. 274 note 4 .

25 - F. Petrie, Athribis, p. 13 and pl. XLIII.

For a useful discussion. on the question-of enclosure walls see H. Torp,

'Murs d'enceinte des monastères coptes primitifs et couvent-forteresses' in *Mélanges d'archéologie et d'histoire (Ecole de Rome)*, LXXVI (1964). p. 173 ff. this article does not, of course, consider the Cellia evidence. For less obvious reasons it also ignores the sites of Epiphanius and Mustafa Kasif.

الفصل الثانى

العمارة I : العمارة الكنسية

I المساقط الأفقية :

التوجيه :

لقد بُنيت الكنائس والهيكل متجهة من الشرق إلى الغرب مع إقامة الهيكل الرئيسى فى الطرف الشرقى ، ولم يكن الاتجاه دقيقاً فى بعض الأحيان أو أن عوامل أخرى جعلت من الصعب بناء الكنيسة على المحور الشرقى الغربى تماماً وعلى أية حال فإن هذه الاستثناءات نادرة ويسهل شرحها ، ولا تمثل كسراً للعادة السائدة .

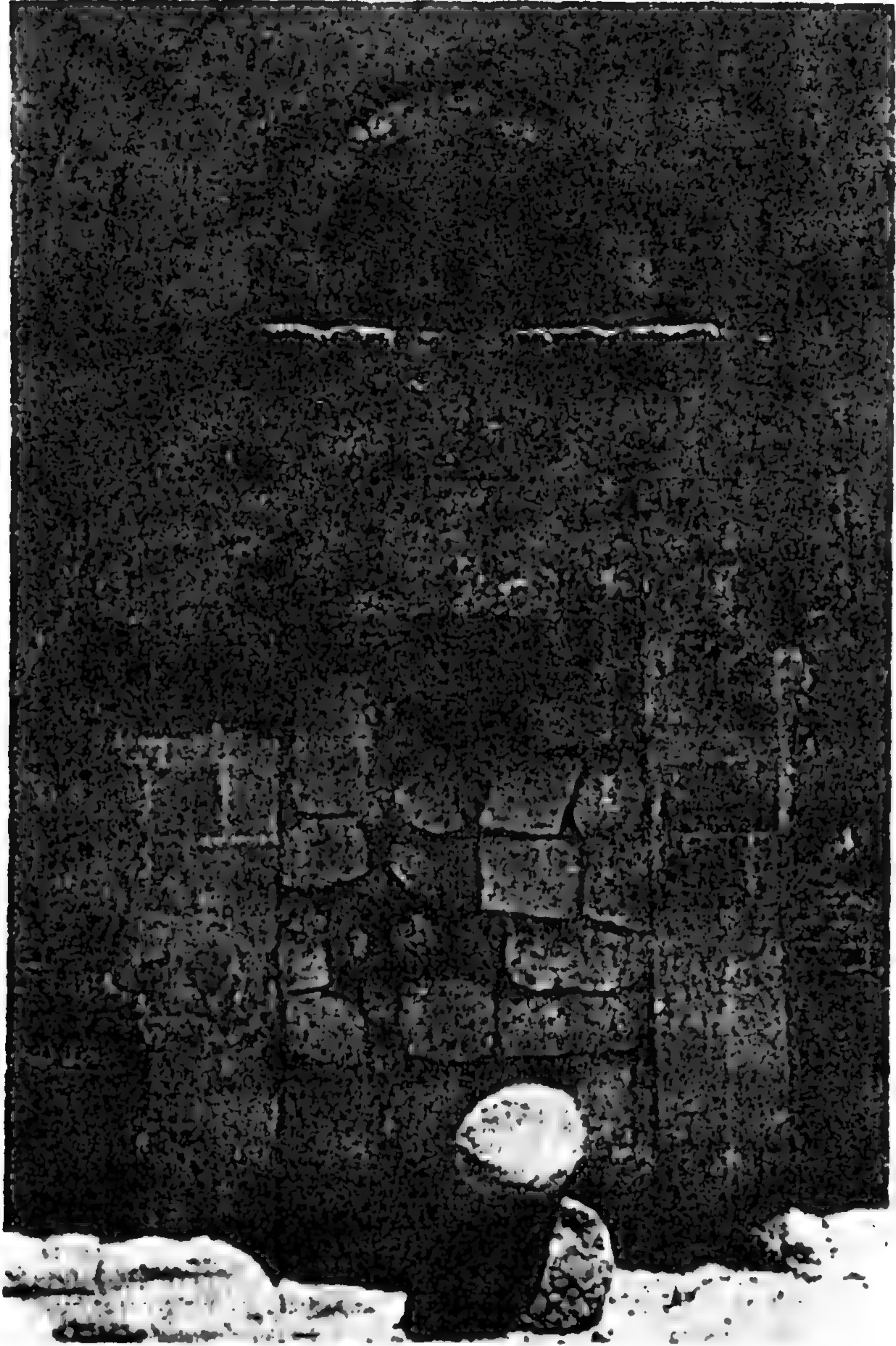
المدخل :

تتميز الكنائس فى سيليا بوجود مدخل واحد موجود فى وسط الحائط الجنوبى ، وكذلك الهياكل الجانبية الصغيرة فى حصون وادى النطرون لها مدخل واحد سواء فى الحائط الغربى أو الجنوبى كما هو الحال فى الهياكل الجانبية باسم رئيس الملائكة الجليل ميخائيل بدير السريان ، والأنبا بيشوى .

وتشبه ذلك أيضاً الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون التى بها باب واحد فقط ، بصرف النظر عن اختلاف موقعه ، وتوجد أكثرية الأبواب متجهة نحو الطرف الغربى من الحائط الجنوبى ، ولكنها كانت تفتح أيضاً فى الطرف الشمالى من الحائط الغربى أو فى الطرف الغربى من الحائط الشمالى ، أما الكنائس التى تحت الأرض بدير الأنبا بولا ودير البكرة فإن بها هى الأخرى باب واحد ، وفى هذه الحالة نجد الباب الذى بدير الأنبا بولا مميزاً لأنه يقع فى الحائط الشمالى ، بينما نجده بدير

البكرة مقاماً في الحائط الشرقي جنوب الهيكل ، أما الكنيسة التي بدير أبو حنس فلها باب واحد في وسط الحائط الغربي ، أما الكنائس الأخرى فإن بعضها له بابان ، ويبدو أن ذلك هو الترتيب الذي كان معمولاً به في دير الأنبا هدرا ، ويتم الدخول إلى المبنى هذه الأيام من خلال باب موجود في النصف الغربي من الحائط الشمالي ولكن هناك مدخل آخر في الحائط الجنوبي ، وهو يبعد قليلاً إلى الشرق عن نظيره الموجود في الجانب الشمالي ، وهذا المدخل مسدود في الوقت الحالي ، ولكنه كان في الأصل يقود إلى سلسلة من الحجرات في جنوب الكنيسة ، وبالنظر إلى هذه المعالم فمن الأفضل للدارس أن يتبع ما ذكره العالم مونييريه دي فيلار ^(١) ويتجاهل ما ذكره كليدات ^(٢) الذي اعتبر أن المدخل الجنوبي مجرد ثغرة في الحائط ، وتكشف لنا دراسة هذا الأثر خطأ هذا الافتراض ، ونجد مدخلين مشابهيين في الجانبين الشمالي والجنوبي للكنيسة التي في الدير الأحمر حيث أقيما أحدهما في مواجهة الآخر في وسط الحائطين ، ويتقاطع بابان آخران على طرفي نقيض في الحائطين الشمالي والجنوبي في الكنيسة الجنوبية في باويط بالرغم من أنهما في هذه الحالة يتجهان نحو الطرف الغربي ، ونعرف من الحفائر أنه كان يوجد باب آخر عند الطرف الشرقي من الحائط الشمالي ، يعود إلى الهيكل مباشرة ، وربما تمثل هذه المعلومة التي سجلناها بدقة حالة متفردة بين كنائس الأديرة .

أما في دير المحرق فإننا نجد البابين كليهما في الحائط الشمالي أحدهما في الطرف الغربي والآخر نحو الوسط ، وفي كنيسة العذراء بدير السريان باب واحد بالقرب من وسط الحائط الشمالي وباب آخر في وسط الحائط الغربي بينما نجد في كنيسة القديس مكاريوس بدير أبي مقار باباً واحداً في الجانب الغربي وباباً آخر في الجنوب ، والترتيب الذي بهذه الكنيسة الأخيرة ليس أصلياً لأن الكنيسة بحالتها الراهنة ليست إلا بقايا للمبنى الأقدم ^(٣) ولم يتم الكشف الكامل بعد عن الكنيسة التي في دير مصطفى كاشف ولكن نستطيع اعتماداً على الجزء الذي تم كشفه القول بأنه يمكن الوصول إلى الكنيسة من الجانب الغربي وربما أيضاً الجانب الشمالي للمبنى .



الشكل رقم (٣) : الدير الأحمر : مدخل مسدود في الحائط الشمالى .

وتوجد كنيسة أو كنيسة كل منها ثلاثة مداخل ، وهذا هو الترتيب الموجود بكنيسة دير الأنبا إرميا فهناك باب فى كل من الحائطين الشمالى والجنوبى والثالث فى وسط الحائط الغربى ، أما فى دير القديس أنطونيوس فنجد هناك مدخلين فى الحائط الشمالى ولكنهما هُجرا لصالح مدخل أُقيم فى وسط الحائط الجنوبى ، أما النموذجان الآخران اللذان يوجد بكل منهما ثلاثة أبواب فإنهما كنيسة العذراء بدير البراموس والكنيسة الرئيسية بدير الأنبا بيشوى ويندر استخدامهما كدليل بسبب عدم التأكد من المساقط الأفقية الأصلية لهاتين الكنيستين .

أما كنيسة الصحاح فإن لها خمسة مداخل ، مدخلان رئيسيان فى وسط الحائطين الشمالى والجنوبى يقودان إلى صحن الكنيسة ، كما أن هناك أيضاً ثلاثة مداخل ثانية فى الطرف الغربى للكنيسة أحدهم فى الطرف الغربى للحائط الشمالى والثانى فى الطرف الغربى للحائط الجنوبى ، وباب ثالث فى وسط الحائط الغربى ، وتُعتبر كنيسة الدير الأبيض استثنائية من حيث أن بها أقل من ستة مداخل يبدو أنها جميعها أصلية ومنها ثلاثة مداخل رئيسية فى الحوائط الشمالى والجنوبى والغربى ، ومدخل مركزى وضع فى الوسط تقريباً ، أما الثلاثة أبواب الثانوية فهى فى نفس هذه الحوائط الثلاثة ، الباب الغربى منها قد أُقيم فى الطرف الجنوبى لذلك الحائط بينما أُقيم البابان اللذان فى الشمال والجنوب غرب مجموعة المذابح تقريباً . (٤)

الرواق :

توجد نزعة لدى بعض المؤلفين تجعلهم يعتبرون القسم الغربى من كل كنيسة رواقاً بصرف النظر عن تكوينه ، كما أنهم تعوبوا كذلك الخلط بين الرواق الخارجى والرواق الداخلى وعلى ذلك فإن الفراغ المربع فى الطرف الغربى للصحن بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس يوصف أحياناً بأنه رواق بالرغم من أنه يتفق مع التعريف المقبول بوجه عام ، وقد جرى تعريف الرواق الحقيقى بأنه جناح مستعرض فى الطرف الغربى من الكنيسة منفصل عن الجسم الرئيسى للمبنى ، وتوجد أوضح النماذج الديرية التى تدل على ذلك فى الدير الأبيض ودير أبو حنس حيث يوجد حائط فاصل بين الرواق والصحن ويتم الدخول إلى الرواق عن طريق باب فى الوسط ، وهناك نموذج آخر ربما كان أقل وضوحاً بالكنيسة الرئيسية فى دير الأنبا إرميا حيث يتضح لنا أنه فى الأصل

منفصل عن الصحن بواسطة حائط حجرى به مدخل فى الوسط كما هو الحال فى الدير الأبيض .

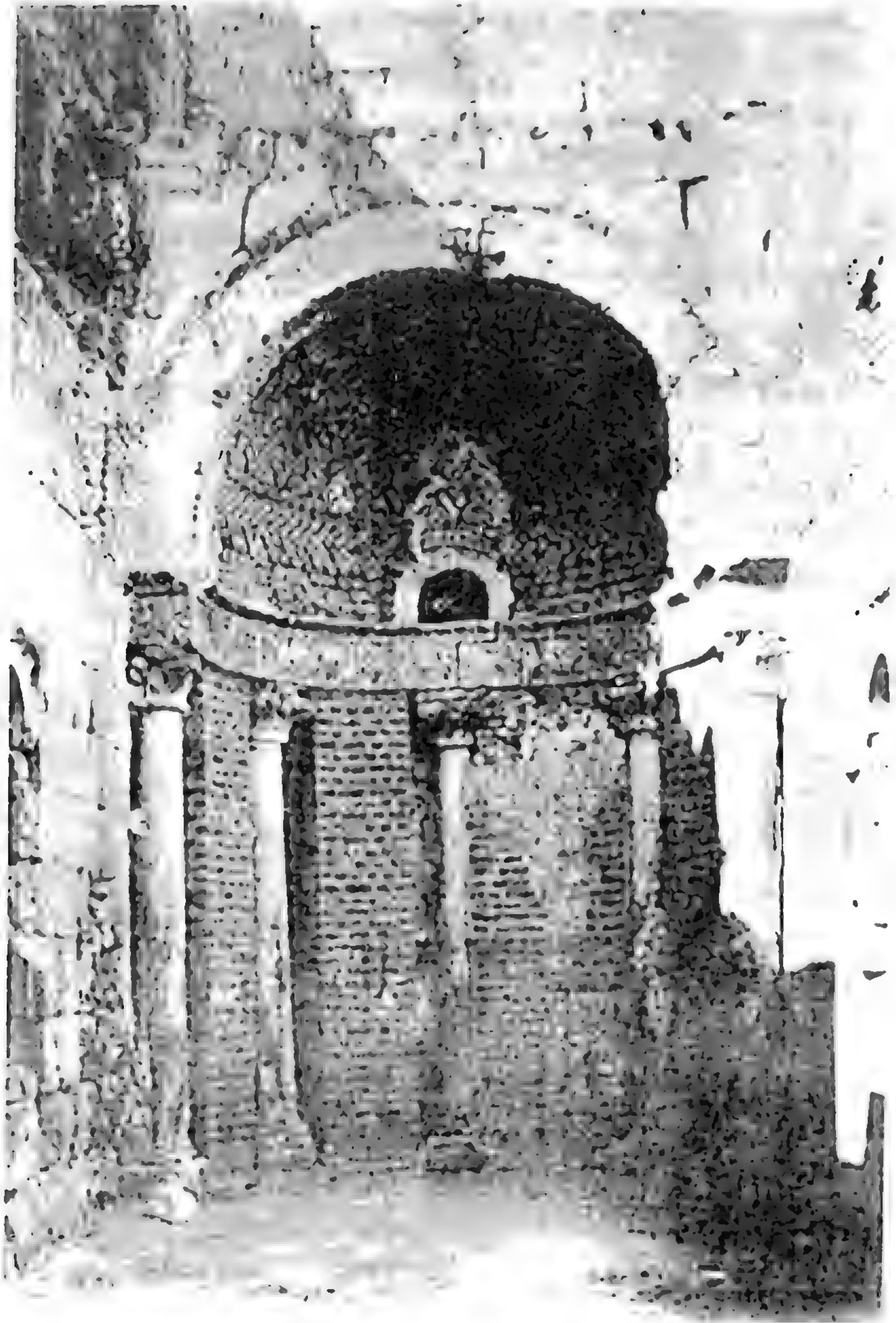
ويوجد بكنيسة دندرة ثلاثة فتحات تقود الداخل من الرواق إلى الصحن ، وسواء كان بالدير الأحمر رواق غربى أم لا فإنه من الصعب أن يكون الآن بحالة جيدة ، ويقودنا التشابه بين الدير الأبيض والدير الأحمر إلى الافتراض بأن المبنى كانا متطابقين فى جميع الصفات ، وعلى أية حال فإنه يبدو لنا مع افتقاد أية مداخل فى الطرف الغربى من الدير الأحمر سواء على الجانبين الشمالى والجنوبى أو فى الواجهة الغربية أن هذا الدير لم يكن به رواق بالمرة ، ويوجد بجميع الكنائس ذات الأروقة مدخل واحد على الأقل فى الطرف الغربى للمبنى كما نرى فى سقارة ، والدير الأبيض ، ودير أبى حنس .

وتوجد فى الدير الأبيض صالة طويلة موازية للمبنى الرئيسى للكنيسة من جانبه الجنوبى يطلق عليها أحياناً اسم «الرواق العرضى» وستناقش فيما يلى مدى دقة هذا الوصف ، ولا يوجد مثل آخر لهذه المعلومة فى عمارة الأديرة بالرغم مما هو معروف من أن الدير الأحمر يماثل الدير الأبيض فى هذه الأمور ، حيث أن موقع المذبح يترك فراغاً واضحاً لمثل هذه الصالة فى الجانب الجنوبى ، ويوجد بكنيسة الدير المحرق ملحق فى الجانب الشمالى بطول الصحن ومتصل بمبنى الكنيسة عن طريق بابين فى الحائط الجنوبى ، ويطلق على هذا الملحق كذلك اسم الرواق خطأ^(٥) ويذكر إيفلين هوايت كنيسة الأنبا هدرا ضمن الكنائس التى لها ملحق جنوبى يؤدى نفس الوظيفة التى يؤديها مثيله فى الدير الأبيض^(٦) ويقوم هذا التصريح استناداً على الرسم غير الوافى وغير الدقيق الذى أورده سومرز كلارك^(٧) والحقيقة أن القسم موضع التساؤل يتكون من ملحق به خمس حجرات واضحة بشكل دقيق على المسقط الأفقى الذى أورده مونيريه دى فيلار^(٨) بالرغم من أن الحجرات متصلة بالكنيسة ولكنها تتشابه مع القاعة الجنوبية بالدير الأبيض .

أما المثال الواضح للردهة التى بكنائس الأديرة فهو موجود بدير الأنبا إرميا حيث تم اكتشاف بقايا صالة مغطاة جنوب المبنى الرئيسى للكنيسة متصلة بالحائط الجنوبى لمبنى الكنيسة ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مزدوج^(٩) وكذلك فى الكنيسة



الشكل رقم (١) - الدير الأبيض - الممثل الجتويين



الشكل رقم (٥) : الدير الأبيض : الرواق الغربى الجانب المطل على اتجاه الشمال

الشرقية التى فى سيليا حيث يمتد قسم مغطى بطول الجانب الجنوبى للمبنى ، ولا تتوفر لدينا الآن المعلومات الدقيقة الخاصة بهذه المعلومة الأخيرة . (١٠)

جسم الكنيسة :

توجد ترتيبات عديدة متاحة هنا ، أولها وجود صحن مركزى يتصل به جناحان جانبيان ، ويفصل بين هذه الأجزاء الثلاثة صفان من الأعمدة بطول الصحن ، وهذا هو الترتيب فى الكنيسة الجنوبية التى فى باويط والكنيسة الغربية فى سيليا ، (والكنيسة الأصلية بالدير الأحمر ؟) وهو ترتيب شائع فى الطراز الذى يوجد به جناح ثالث فى الطرف الغربى من الكنيسة بوضع عمودين أو أكثر لربط صفى الأعمدة الشمالى والجنوبى وبذلك يتم تكوين رواق خصوصى ، ويشاهد مثل هذا النظام فى سيليا (الكنيسة الشرقية) ، وكنيسة الصحاح بالدير الأبيض ، وكنيسة الأنبا بيشوى بدير الأنبا بيشوى ، وكنيسة العذراء بدير السريان ، والكنيسة الرئيسية بدير الأنبا إرميا ، وكنيسة العذراء بدير البراموس ودير البكرة وكذلك كنيسة دندرة ، ونجد أن الصحن الرئيسى فى كلا النظامين أوسع من الجناحين الجانبيين بشكل ملحوظ .

أما الترتيب الموجود فى كنيسة الأنبا هدرا والدير المحرق فهو مختلف إلى حد ما فإننا نجد فى كنيسة دير الأنبا هدرا أنه بينما يمتد الجناحان الجانبيان بطول الصحن فإن الجناح بالدير المحرق ينقسم فى منتصف المسافة بواسطة عمودين وبذلك يتم تكوين جناحين مربعين ، ويؤدى وضع العمودين فى غرب التقسيم إلى وضع يجعل من الصعب معمارياً اعتبار الجناح الغربى صحنًا داخلياً مثل ذلك الموجود بكنيسة الصحاح ، أما الجناحان الجانبيان فى كنيسة الأنبا هدرا فيمتدان بطول الجانبين الشمالى والجنوبى لمجموعة المذابح ، ويتضح لنا أنهما يسمحان بالدخول إلى حجرتين صغيرتين فى طرفيهما البعيدين إلى الشرق ، أما فى الدير المحرق فإن مبنى الكنيسة ينقسم إلى تسعة حجرات بواسطة أربعة دعائم قائمة فى المركز تقريباً متصلة بدعامة أخرى والحوائط الجانبية بواسطة عقود وبذلك تنقسم الكنيسة إلى ثلاثة أقسام عرضية وطولية وبذلك لا نستطيع الحديث عن الصحن والجناحين بالطريقة المعتادة .

أما الكنيسة القديمة بدير القديس أنطونيوس والكنيسة التى تحت الأرض بدير الأنبا بولا ، والكنيسة الأصلية فى دير أبى حنس فهى غير عادية من حيث عدم وجود

أقسام فى الصحن والجناحين وهو ترتيب يعود إلى تكوين كل مبنى ، والكنيسة التى فى دير الأنبا بولا مربعة مما يجعل إضافة الجناحين غير ضرورية ، بينما نجد الكنيستين اللتين فى دير الأنبا أنطونيوس ودير أبو حنس مستطيلتين وضيقتين ، وبذلك فإن إضافة الأعمدة أو الدعائم ستشغل فراغاً محدوداً منذ البداية .

وهناك مجموعة بعيدة تشمل الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون ولا نجد فيها أقساماً للصحن والجناحين ولكننا وبكل بساطة نجد مقصورة تملأ عرض الكنيسة فى طرفها الغربى . ويعتمد تكوين الكنائس الصغرى بالقصور على مقدار الفراغ الذى تحتله من طابق إلى طابق ، كما هو الحال فى الطابق الثانى من القصر بدير أبى مقار حيث توجد ثلاث كنائس صغيرة محشورة فى المنطقة وعلى جانب واحد من الممر الرئيسى ، ويزيد طول كل منها عن عرضها ، أما فى الطابق الأول فإن الكنيسة الصغيرة التى على اسم العذراء تحتل أحد جانبي الممر ، وصحن هذه الكنيسة واسع وضحل فى نفس الوقت وعلى أية حال فإن هذا الترتيب غير شائع فى الكنائس الصغرى بالقصور .

ونجد فى كنائس الأنبا هدى والصباح ، والكنيسة الجنوبية فى باويط حنية فى الطرف الغربى للصحن ، وتتخذ الحنية فى كل حالة شكل المستطيل ، ونجد هذه الحنية الغربية فى العمارة غير الديرية ^(١١) وتتخذ أحياناً شكل تجويف نصف دائرى ، أما الحنيات التى فى الحوائط الشمالية والجنوبية بالكنائس فهى من المعالم الشائعة ، بالرغم من أن عددها وموقعها يختلف من كنيسة إلى كنيسة .

الخورس :

من المعالم الشائعة فى مجموعة أديرة وادى النطرون ويتخذ شكل بهو محورى شرق الصحن وينفصل عنه إما بواسطة حائط يفتح منه باب واحد فى الوسط (كنيسة العذراء بدير السريان) أو بواسطة حامل أيقونات أقل صلابة له بابان يفتح كل منهما على جناح جانبى ، وتقسم بعض الكنائس الصغيرة كذلك مكاناً لإقامة الخورس .

وفى خارج مجموعة وادى النطرون فإن الكنيسة الديرية الوحيدة التى بها خورس هى الكنيسة التى بدير الأنبا أنطونيوس بالرغم من اعتباره جزءاً من الهيكل فى بعض الأحيان ^(١٢) وهو منفصل عن الصحن بواسطة دعامتين عريضتين بارزتين من الحائطين

الشمالي والجنوبي ، أما الخورس الموجود حالياً بكنيسة الدير الأبيض والخورس الموجود أيضاً بكنيسة الدير الأحمر فإنهما إضافتان حديثتان .

الهيكل :

يمكن للهيكل فى أبسط أشكاله أن يتكون من غرفة واحدة بها مذبح واحد وهو ترتيب نادر ولكنه يعكس التقليد المبكر ، ويوجد فى جميع كنائس القصور الصغيرة فى أديرة وادى النطرون فيما عدا كنيسة العذراء بدير أبى مقار هيكل واحد مربع الشكل ، بينما يوجد فى الكنيسة التى بدير البكرة حجرة مجوفة كبيرة تمتد شرقاً من جسم الكنيسة أما المقطع الأفقى للكنيسة الجنوبية فى باويط فيوضح لنا أن بها هيكل واحد يمتد بعرض الكنيسة^(١٢) وبه ثلاث حنيات فى الحائط الشرقى - وهو افتراض أيده مونييريه دى فيلار -^(١٣) وأسوء الحظ فإن الطبيعة الرديئة للحفائر ورداءة التقرير تجعل من الصعب التأكد مما إذا كان هذا الترتيب غير المعتاد قد تم عرضه بشكل صحيح أم لا ، ومن الممكن تصور أن الحنيتين الصغيرتين الجانبيتين كانتا تخصان حجرتين قائمتين بالعرض ولا بد أنهما قد تم فصلهما عن الهيكل الأوسط .

وعلى أية حال فإن الوضع الشائع هو أن مجموعة الهياكل تتكون من ثلاث حجرات على خط واحد فى الطرف الشرقى للكنيسة ، وهذا هو الوضع الموجود فى سيليا (بالكنيستين اللتين هناك) ، ودير البراموس (كنيسة العذراء) ، ودير السريان (كنيسة العذراء) ، والدير المحرق ، ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير الأنبا بولا ، ودير الأنبا بيشوى ، وسقارة (الكنيسة الرئيسية) ودير أبى حنس ، وربما أيضاً دير مصطفى كاشف ، ويلاحظ أن الهيكل الأوسط أكبر من الهيكلين الجانبيين ، ولكننا نجد فى دير البراموس أن الهياكل الثلاثة متساوية الحجم ، بينما نجد فى دير السريان أن الهيكل الأوسط مربع فى حين أن الهيكلين الجانبيين مستطيلان / أما الهيكل الأوسط فى الدير المحرق فهو غير عادى من حيث أنه ليس فقط أكثر اتساعاً ولكنه يمتد إلى الغرب ، مع العلم بأن الحد الغربى هو نفسه بالنسبة للهياكل الثلاثة ويفسر ذلك حقيقة أن الهيكل الأوسط بهذه الكنيسة هو فقط الذى يجرى استخدامه ، والهيكل فى هذه الكنيسة يتميز أيضاً بوجود حنية مربعة عميقة فى داخل الحائط الشرقى السميكة ، أما فى دير الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فإن الهيكل الأوسط مستطيل الشكل والآخران مربعان ،

ويعتبر الهيكل فى هاتين الكنيستين عنصراً واحداً متصلاً حيث أن الهيكلين الفرعيين عبارة عن عمودين مستطيلين مع اعتبار كل منهما ركيزة للحائط على جانبي الحنية الوسطى مع وجود دعامتين على نفس الخط إلى الغرب ، أما فى الأنبا بيشوى فإن الهيكل الرئيسى كبير ومربع الشكل بينما الهيكلين الجانبيين ضيقان بالرغم من أنهما على نفس العمق .

وإذا نظرنا إلى المسقط الأفقى للكنيسة الرئيسية فى سقارة فإننا سنجد الهيكل الأوسط بها عبارة عن غرفة نصف دائرية فى حين أن الهيكلين الجانبيين مستطيلان وهذا هو النظام الموجود فى دير مصطفى كاشف ، أما الكنيسة الصغرى للعدراء (ست مريم) بدير السريان فإن الهيكل الأوسط بها أكبر قليلاً من الهيكلين الآخرين بسبب الامتداد نحو الشرق والهيكل الثلاثة متصلة ببعضها عن طريق أبواب بصرف النظر عن أن بعض هذه الأبواب مسدود حالياً والهيكل الأوسط يتميز دائماً بوجود حنية فى الحائط الشرقى(*) وهى مجوفة وإن كانت أحياناً مربعة أو مستطيلة ومن المعتاد أيضاً وجود هذه الحنية فى الهيكلين الجانبيين إلا أنها غير موجودة فى سقارة وفى دير مصطفى كاشف ، وفى هذه الأيام يجرى استخدام الهياكل الثلاثة بكل كنيسة ، حيث يستخدم الهيكلان الجانبيان فى تذكارات أعياد القديس الذى كرس على اسمه الهيكل المقصود ، أو عندما يقام أكثر من قداس واحد فى اليوم الواحد ، وكل من الهيكلين الجانبيين مزود كذلك بمذبح خاص به ، والاستثناء لهذه القاعدة نجده فى الكنيسة التى فى الدير المحرق حيث أن الهيكل الأوسط هو الهيكل الوحيد المستخدم ، وهناك بعض الشك حول ما إذا كان استخدام الهيكلين الجانبيين قد تم تربيته حديثاً بشكل نسبى ، وإن العادة الشائعة قد جرت باستخدامهما لأغراض حفظ الملابس الكهنوتية وأدوات الخدمة فإن الأول منهما يستخدم لتجهيز وتخزين المواد المستخدمة فى الخدمة بينما يستخدم الثانى لحفظ الملابس .

وهناك ترتيب للهيكل الثالث يعرف باسم Trefoil(**) وأفضل مثال له موجود بكنائس الدير الأبيض ، والدير الأحمر وندرة ، وفى هذا الترتيب يتخذ الهيكل الأوسط

(*) تسمى الشرقية وبها منظر ضخم للسيد المسيح جالساً على العرش وهى أساسية فى عمارة جميع الكنائس . (المترجم) .

(**) عائلة النباتات التى تتفرع ورقتها إلى ثلاث وريقات وتسمى Trifolium مثل البرسيم . (المترجم) .

وضعه المعتاد ولكن الهيكلين الجانبيين يقعان فى اتجاه الغرب أمام القسم الأوسط ويواجهان المربع الأوسط ، والأقسام الثلاثة بأديرة الأبيض والأحمر وندرة ذات شكل نصف دائرى والفارق الوحيد هو أن الهيكل الأوسط منفصل عن الهيكلين الآخرين بواسطة اثنين من الممرات الضيقة ، ويوجد نفس الترتيب الأساسى بكنيستي دير الأنبا هدرأ والصحاح ولكن فى كلتا الحالتين نجد محيط الأقسام الثلاثة مربعاً أكثر منه نصف دائرى وبالإضافة إلى ذلك فإنه بالرغم من أن القسم الأوسط يقابل الحائط الشرقى فإننا نجد فى الأنبا هدرأ أنه يمتد غرباً ليترك مكاناً لحجرة أخرى خلفه وحجرتين أخريين على الجانبين .

ويوجد بكنيسة دير أبى مقار حالياً هيكلان من الواضح أنهما عبارة عن بقايا متقلصة من المبنى الأصلى ، ويؤيد هوايت الرأى القائل بأنه كان هناك فى الماضى أربعة هياكل على خط واحد فى الطرف الشرقى للمبنى ، ^(١٤) وهذا الترتيب نفسه متأخر نسبياً (القرن الثانى عشر) ومن المؤكد أنه تطوير لترتيب أسبق وأبسط .

المباني الملحقه :

توجد هذه المباني فى الطرف الشرقى عند وجود حجرات إضافية ، وفى الدير الأبيض هناك ثلاث حجرات شمال وجنوب المحراب الأوسط ، اثنتان منهما جنوباً والثالثة شمالاً ، والحجرة التى فى الشمال مربعة وتشتمل على مدخل إلى الجبانة كما تتيح الوصول إلى سلم حجرى يقود إلى الشرفة العليا التى فوق الجناح الشمالى ، أما عن الحجرتين اللتين فى الجنوب فنجد أن إحداهما مستطيلة الشكل وبها المعمودية بينما الأخرى دائرية وبها حنيات فى الجدران ، وهناك إلى الغرب من هذه الحجرة الدائرية حجرة مستطيلة منقسمة إلى حجرتين بواسطة دعائم بارزة ، أما الصالة الجنوبية المستطيلة فإنها تتضمن حجرات فى طرفيها الشرقى والغربى ، والأخيرة منها وهى التى يتم الدخول إليها عن طريق الباب الثانوى الذى فى الحائط الغربى فقد أعيد بناؤها فى عصر محمد على (١٨٠٧ - ١٨٤٨) أما الأولى فما زالت على حالتها الأصلية ويتم الدخول إليها من القاعة الجنوبية ، أما فى الدير الآخر وفى ندرة فإن ترتيب الحجرات المحيطة بالهيكل أكثر بساطة حيث يشتمل على حجرتين على شكل حرف «L» المقلوب وتتصلان بالجناحين الجانبيين .

وكما ذكرنا منذ قليل فإن الكنيسة التي فى دير الأنبا هدرأ غير عادية من حيث أن الهيكل ممتد غرباً وقد أفسح مكاناً لوضع حجرة خلف المربع الأوسط تتصل بالهيكل عن طريق نافذة ، وتوجد أيضاً حجرة مستطيلة الشكل إلى الجنوب وحجرة مماثلة إلى شمال الهيكل ، وهاتان الحجرتان المستطيلتان تتصلان بالجناحين الشمالى والجنوبى بواسطة بابين ، كما يوجد أيضاً باب بالحجرة يقود إلى القسم الجنوبى من الهيكل ، وهناك حجرتان منفصلتان عند الطرفين الشرقيين للجناحين الجانبيين ، أما فى كنيسة الصحاح فإن هناك حجرتان طويلتان مستطيلتا الشكل عند طرفى الجناحين الشمالى والجنوبى وتمتدان بطول مجموعة الهياكل ، وقد بنيت حجرتان صغيرتان مربعتا الشكل مقابل الحائط الشرقى للكنيسة وتقودان إلى الهيكل مباشرة ، ولكن بينما تتصل الحجرة الشمالية بالمربع الأوسط فإن الحجرة الجنوبية تقود إلى القسمين الأوسط والجنوبى من الشكل الثلاثى الذى يشبه ورقة نبات البرسيم trefoil System ، وتوجد فى الطرف الغربى للجناح الجنوبى حجرة بها سلم حجرى بينما تشغل بقية القسم الغربى حجرة ذات شكل غير منتظم .

II الأصول الاحتمالية لنوعيات المساقط الأفقية :

إن نوعيات المساقط الأفقية تقبل التقسيم أساسياً إلى ثلاث مجموعات من حيث التفرقة بين مقاييسها الطولية والعرضية :

(أ) يزيد الطول على العرض بنسبة ٢ : ١ أو أكثر : سيليا (الكنيسة الشرقية) ، والدير الأبيض والدير الأحمر ، ودير أبو حنس ، وسقارة (الكنيسة الرئيسية) ، ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير الأنبا بيشوى (تجديد افتراضى) ، ودير السريان (كنيسة العذراء) ودير البراموس (كنيسة العذراء)

(ب) يستمر الطول زائداً عن العرض ولكن ليس بنفس النسبة : سيليا (الكنيسة الغربية) ، والصحاح ، والأنبا هدرأ ، وبأويط (الكنيسة الجنوبية) والدير المحرق ، ودير الأنبا بولا .

(ج) يتساوى الطول مع العرض فى الكنائس الصغرى بأديرة وادى النطرون ومصطفى كاشف .

أما المعيار الذى بنينا عليه هذه القاعدة فهو معيار صناعى من حيث أنه لا يهتم بالترتيب الزمنى ولكنه يجمع ما بين المباني بصرف النظر عن الفترات التاريخية التى أقيمت خلالها ، ذلك لأن التقسيم الزمنى صعب بكافة المقاييس ، لأن التواريخ الدقيقة للإنشاء يصعب تثبيتها ، ولكن القصور النسبى للمباني التى تعود إلى فترة زمنية معينة قد يجعل مثل هذا التصنيف محدود القيمة فى تحديد تطور نوعية المسقط الأفقى ، ونحن نستخدم التقسيم القائم على أساس الشكل الإجمالى للكنائس لأن العوامل المؤثرة فى ذلك تظل متشابهة بصرف النظر عن الفترة الزمنية ، ولذلك فإننا نحتاج إلى البحث عن الأصول المتشابهة للطرازين الأساسيين للكنائس التى أعطيناها الاصطلاحين المبسطين (طويل) ، (وقصير) ^(١٥) وقد يبدو تطور عمارة الكنيسة المسيحية المبكرة سهل التصوير ، ففي عصر الاضطهاد والتعصب كان أعضاء العقيدة المحظورة يجتمعون سرّاً فى المنازل المستخدمة أو غيرها من الأماكن التى لا تثير الشك ^(١٦) والمثال الذى يوضح لنا هذا الشكل البدائى من الكنائس المنزلية قد جرى اكتشافه فى البقعة المسماة دورا يوروبوس Dura Europos على نهر الفرات والتى يعود تاريخها إلى سنة ٢٣٠ م ^(١٧) وقد تزامنت حرية الكنيسة والتخلص من الحاجة إلى التخفى مع الاعتراف بالمسيحية كدين رسمى ، مما كشف عن الحاجة إلى شكل جديد من العمارة يستطيع استيعاب الجموع الغفيرة من المصلين ، ولتوفير هذه الحاجة اتجه المعمارىون إلى قاعة البازيليكا المستطيلة فى المباني الرومانية لعمل التخطيط الأساسى ، وهذا هو الموجز المبسط للتطور الذى وصفناه ، وهذا التطور من استخدام المباني المنزلية إلى إنشاء مبنى مصمم خصيصاً لغرض العبادة المسيحية لم يتوقف ، أما التبسيط الشديد فيأتى أساساً باستخدام اصطلاح «بازيليكا» لوصف مظاهر العمارة الجديدة المستخدمة فى الكنائس ، وفى البداية نقول أن تعريف النموذج الأصلى المستخدم قبل العصر المسيحى مازال موضع جدال ^(١٨) وأن تطبيق اصطلاح لم نتأكد من معناه العلمانى على العمارة المسيحية لابد وأن يؤدى إلى الارتباك ، ويحس بيركنز بالألم وهو يحدد لنا كيفية أن تطبيق اصطلاح بازيليك المقبول اليوم كان يحمل اختلافات عديدة من حيث التفاصيل ^(١٩) بل إن الرسوم التخطيطية للكنائس منذ أيام قسطنطين تكشف عن وجود خلاقات ملحوظة ^(٢٠) وأصبحت هذه الفترة من الميوعة المعمارية التى نراها قرينة عدم الاستقرار المذهبى المعاصر تتجه نحو نهايتها مع نهاية القرن الرابع الميلادى وبدأ ظهور الأشكال الموحدة للمباني المخصصة لأغراض

العبادة^(٢١) وقد صاحب هذه الحركة الدائرية المتجهة نحو التماثل أو كان موازياً لها اختلاف المفاهيم الطقسية التي تطورت خلال تلك الفترة من منطقة إلى أخرى مع بقاء المفاهيم الأقدم ، مما كان له أثر في تشكيل التقاليد المعمارية المحلية التي صارت معروفة خارج النطاق المباشر للتأثير اليوناني الروماني، وساعدت على ظهور طراز مختلط في بناء الكنائس ، ^(٢٢) ونجد أمثلة لهذه العملية في كنائس سوريا وبلاد ما بين النهرين على وجه الخصوص . ^(٢٣)

أما فيما يخص مصر فإن أية محاولة لمتابعة تطور عمارتها الكنسية تواجه المتاعب بسبب الافتقار الكامل للمادة التي ترجع إلى بداية المسيحية ، وعلى أية حال فإننا نجد لدى مصر نموذجاً للكنيسة الصغيرة المنزلية الأولية كما وجدت في دورا Dura والمبنى المقصود هنا موجود في الواحة البحرية وهو يتخذ شكل منزل تحول إلى كنيسة ، وهو يتكون من غرفة مربعة صغيرة في الجانب الشرقي وبها مذبح ويتصل بها من ناحية الشمال ملحق وحجرتين جانبيتين في الناحية الغربية يتخذ محورهما اتجاه الشمال - الجنوب ، أما الحجرة التي في أقصى الغرب فإن عرضها يساوى ضعف عرض الحجرة الأخرى ويفصل بين الحجرتين حائط بارز في نقطتين ، وتوجد ثلاثة أبواب تقع جميعها في الحائط الجنوبي للمبنى ^(٢٤) وعلى الزائر أن يكون حراً عند استخدام هذه الكنيسة الصغيرة كدليل لأنه من الصعب تحديد تاريخها بدقة ، ولكنها مازالت هي النموذج الوحيد من نوعه الذي اكتشف في مصر ، وهناك أسباب وجيهة للظن بأنه يسبق زمنياً الكنيسة التي اكتشفت في نفس البقعة مصادفة ، ^(٢٥) والتي يرجع الدكتور أحمد فخري تاريخها إلى أواخر القرن الرابع أو إلى أواسط القرن الخامس ، أما مجموعة المباني التي تنتمي إليها هذه الكنيسة الصغيرة فإنه يعود بتاريخها إلى القرن الثاني ^(٢٦) بالرغم من أن الأسباب التي تدفعه إلى ذلك غير واضحة ، ولاشك أن الحاجة لمثل هذه الكنيسة المنزلية الصغيرة قد اختفت مع إقامة المباني الأكبر وأصبحت الكنيسة الصغيرة تستخدم للعبادة الخاصة تؤدي دور الكنيسة في نفس الوقت الذي نتوقع فيه الكشف عن نماذج أخرى ، ولذلك فإنها تمثل مرحلة مبكرة في تطور العمارة الكنسية ، ومن المؤكد أنها أقدم كنيسة وجدناها في مصر ، بالرغم من أن التاريخ المقترح لها سابق لأوانه .

ولكن هل تُعتبر هذه الكنيسة المنزلية الصغيرة تصويراً دقيقاً لعادات المسيحيين الأوائل ، وذريعة معمارية قصيرة الأجل تظهر منعزلة تماماً عما جاء بعدها ، وهل يمكن القول بأنها تمثل حلقة في سلسلة تطور العمارة الكنسية ؟

لقد ذكرنا منذ قليل كيف تم قبول التطور من الكنيسة المنزلية الصغيرة وصولاً إلى الطراز البازيليكي للكنائس، وتعتبر القفزة المعمارية التي تمت بهذا الانتقال واسعة بشكل يثير القلق، كما يعتبر شكل المباني الأثرية في أديرة القديس مينا، والدير الأبيض، والدير الأحمر وهيرموبوليس فجائياً بشكل يجعل الباحث يشعر بسعادة غامرة، هل هذا جزء من التبسيط المبالغ فيه؟ ألم يكن هناك طراز انتقالي للمباني؟ لقد قام التطور من الكنيسة المنزلية الصغيرة إلى الطراز البازيليكي على أساس الافتراض بأن حرية الكنيسة قد أتاحت للأعداد الكبيرة من المسيحيين الحصول على مبانٍ كنسية واسعة تضمهم، ولابد أن هذا الموقف المتغير قد سمح بحدوث تطورات معمارية متقدمة كانت التطورات الطقسية تتطلبها، ولكن هل نستطيع القول بأن الظروف كانت واحدة في كافة المواضع؟ لاشك أن جموع المصلين في المدن الكبيرة كانت كبيرة وقد انعكس ذلك على حجم الكنائس، ومن المؤكد أن الإسكندرية تفاخر بوجود العديد من النماذج الرائعة رغم أننا لا نجد اليوم إلا كنائس دير مارمينا للدلالة على الشكل الذي كانت عليه هذه الكنائس، ولكن ماذا عن الموقف خارج المجتمعات الهلنستية؟ أو حيث كانت أعداد المسيحيين لا تكفي لتبرير بناء الكنائس البازيليكية، وكان العنصر المسيحي في مصر عند بداية القرن الرابع الميلادي مازال محصوراً في غير المصريين إلى حد كبير^(٢٧) ولكن ابتداءً من ذلك التاريخ فصاعداً بدأت المسيحية تتغلغل سريعاً بين السكان الأصليين كما هو واضح من انتشار الحركة الديرية، وكما يتضح لنا من الآثار فإن لدينا مائة عام من الصمت منذ الوقت الذي لم تعد فيه الضرورة تستدعي التحفظ إزاء ما يدين به الفرد، ومن المحتمل زيادة الطلب على توفير أماكن عامة للعبادة خلال تلك الفترة، بالرغم من عدم الحاجة إلى إقامة عدد كبير من نوعية كنائس سوهاج أو كاتدرائية هرموبوليس، ومن المعقول استخدام نسخ مكبرة من نوعية الكنائس المنزلية، في شكل مبانٍ متواضعة، ولذلك فإنها لم يكتب لها البقاء سوى في المناطق النائية وبالرغم من أن أماكن العبادة العامة في مقابر البجوات تمثل طرازاً انتقالياً يحمل نفس الملامح الأساسية للهيكل والصحن هناك ينقسم إلى قسمين بواسطة صفيين من الأعمدة،^(٢٨) وهذه الكنائس الصغيرة إما مربعة الشكل أو أن طولها يزيد قليلاً على عرضها، ويشبه ذلك أيضاً كنيسة كنيسة من كنائس القاهرة القديمة هما كنيسة مارمينا^(٢٩)، ومغارة أبي سرجة^(٣٠) من حيث الأبعاد المربعة بالرغم من أن المحراب في كنيسة أبي سرجة يبرز من الحائط الشرقي للكنيسة،

وقد تعرضت هاتان الكنستان فيما بعد للتجديدات ولكن بدون التعرض للتخطيط الأصلي بالتغيير .

وأقرب شبيهه لكنائس المنازل الصغرى بالواحات البحرية هو الكنائس الصغرى بوادى النطرون التى تتكون أساسياً من نفس العنصرين أى الهيكل والصحن ، وينقسم الصحن عرضياً إلى قسمين ، القسم الشرقى من الكنائس فى وادى النطرون هو الخورس ، وتقع مداخل هذه الكنائس فى الجانب الجنوبى كما هو الحال بالواحة البحرية ، ويقع المحور الرئيسى للقسم الذى يمثل الصحن باتجاه الشمال - الجنوب ، وهناك فاصل زمنى كبير بين الكنائس المنزلية الصغرى وكنائس وادى النطرون وأقدم نموذج على النوعية الأخيرة كنيسة الست مريم بدير السريان ، التى من المحتمل أن يعود تاريخها إلى القرن التاسع ، ^(٢١) ولا نتوقع أن يكون لجميع الكنائس المنزلية الصغرى نفس الشكل الذى نعرفه وأن بعض العناصر مثل الهيكل الثلاثى لابد وأن تشكل تطوراً حديثاً ، وتوحى بساطة طراز المسقط الأفقى بما فيه القسم الذى يمتد إلى الهيكل والصحن والتقسيمات المربعة ، بأن كنائس وادى النطرون تمثل تقليداً وطنياً قديماً ممثلاً فى شكله الابتدائى فى الكنيسة المنزلية بالواحة البحرية ، وفى كلتا الحالتين نجد الوظيفة واحدة ونعنى بها إقامة المجموعات الصغيرة من المصلين.

وتوحى لنا فكرة أخرى بأن المسقط الأفقى القصير للكنيسة مأخوذ عن طراز الكنائس الموجودة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين والمعروف باسم تور أبدين ^(٢٢) tur abdin حيث نجد هنا النموذج واضحاً فى كنائس مارجبريل ، ومار يعقوب ، والهدر ، وكلها مبانٍ بها رواق غربى ، وصحن عرضى وحيد يقع محوره شمال جنوب ، مع هيكل ثلاثى متناسق الترتيب ، وتتضمن الغرفة الوسطى المذبح ، وهناك حائط بارز به ثلاثة أبواب يفصل الهيكل عن الصحن ، ويذكر كروثيمر أن المسقط الأفقى للكنائس فى سوريا قد انتقل إلى مصر عن طريق جماعات الرهبان القادمين من تور أبدين ^(٢٣) بالرغم مما يبدو لنا من أنه يفكر أساساً فى الكنائس الأطول ويتخذ من كنيسة دير أبى حنس نموذجاً لها ، ويعتبر مونييريه دى فيلار تور أبدين أيضاً مصدراً للمسقط الأفقى القصير المستخدم فى بناء الكنائس ^(٢٤) ويعود به إلى كنيسة القديس يوحنا فى اورشليم (٤٥٠-٤٦٠م) ثم إلى كنيسة العذراء (٧٠٠م) ثم إلى كنيسة مار يعقوب التى من طراز تور أبدين القديمة ويذكر هوايت كنيسة مار يعقوب على أنها النموذج الأصلي المتاح . ^(٢٥)

أما التشابه بين الكنائس السورية والمصرية فلا يمكن إغفاله ولكن هناك أيضاً اختلافات ملحوظة ، ومنها على وجه الخصوص أن الكنائس المصرية لا يوجد بها الرواق الغربى الذى يُعتبر من المعالم الشائعة فى كنائس تور أبدين ، وكذلك فإن مبنى كنائس وادى النطرون ينقسم عرضياً على العكس من الصحن فى كنائس النموذج السورى فإنه يعتبر عنصراً وحيداً .

أما وجود الرواق فهو يعنى أن المدخل موجود فى هذا الجانب من المبنى بينما نجد أن جسم الكنيسة فى الطراز المصرى يتم الوصول إليه من الجنوب ، وبالإضافة إلى ذلك فإن المحراب فى كنيسة مار يعقوب يبرز من الحائط الشرقى بالرغم من أن هذا يمثل فى حد ذاته نقطة ليست لها أهمية كبيرة ، ومن السهل شرح نقاط الاختلاف هذه بوصفها اختلافات محلية على أساس فكرة شائعة ومن المؤكد أن فكرة تور أبدين يسهل تقديرها زمنياً ، إن قضية الكنيسة المنزلية الصغيرة تعاني أساساً من غياب الآثار القديمة الخاصة بالفترة الانتقالية أى القرن الرابع وتعتمد كثيراً على مقارنتها بالمباني الأحدث التى نفترض أنها تمثل النماذج الأصلية للطراز المطلوب ، وهى نفترض أن الأوضاع فى مصر خلال القرن الرابع كانت تستدعى توافر أماكن عامة للعبادة بخلاف تطوير المباني البازيليكية ، وهى نفترض أيضاً أن المعمارين خلال هذه الفترة المبكرة قد تحولوا إلى شكل المباني الوطنية التقليدية وقاموا بتطويرها حسب الحاجة ، أما عن المباني الديرية ذاتها فمن المعروف أن التجمعات الرهبانية فى نيتريا والأسقيط وسيليا لديها كنائس تعود إلى تاريخها القديم أى ما قبل نهاية القرن الرابع،^(٣٦) ولا بد أن هذه الكنائس من النوعية البدائية وقد استخدمت فى بنائها أبسط مواد البناء ولن نتدهش ونحن نعلم أنها قد اندثرت جميعها ، ويمكن افتراض أن التخطيط الداخلى لهذه المباني كان بسيطاً مثل مبانيها وقد ارتكز على القسم الأساسى من الهيكل وقسم المصلين وهذا هو ما وجدناه فى الكنائس المنزلية الصغيرة ، ولا بد لنا ونحن نساند هذه الفكرة أن نتذكر وجهة نظر سترزيجوسكى القائلة بأن الفن المسيحى فى الشرق قد تطور طبقاً للخطوط الوطنية حتى سنة ٤٠٠ للميلاد^(٣٧) وأن نتذكر أيضاً تأكيد بيركنز على أن العمارة الشائعة فى كنائس سوريا خلال القرن الرابع هى التطور الصريح للكنيسة المنزلية الصغيرة من طراز دورا^(٣٨) ولا بد أن هذه العملية قد تكررت فى مصر .

ولسنا على يقين تام من أن الكنائس المستطيلة كانت موجودة إلى جانب أى طراز انتقالى آخر خاصة فى المدن الكبرى ، ولا بد أن التطور كانت له علاقة بالجانب الوطنى ،

أما توحيد الطقوس الذى يسمح بالاختلافات الإقليمية فإنه يعنى أن الطراز الجيد من الكنائس يحتم استخدام الشكل المستطيل ، أما الطرف الشرقى للمبنى الذى كان مجاوراً للهيكل فقد كان بالضرورة ثابتاً مما جعل الامتداد العرضى للصحن مستحيلاً ، وعلى ذلك فقد اعتمد التحرك غرباً على المصممين المعماريين وبذلك فإن التخطيط الشامل كان مقررأً بشكل مسبق ، ولكن ترتيب العناصر الضرورية كان قابلاً لإدخال اختلافات عديدة داخل هذا الإطار. (٣٩)

ونشك فى فكرة قيام التقاليد المعمارية الوثنية بممارسة أى دور فى تقرير شكل الكنائس على الأقل فيما يخص مصر (٤٠) (*) أما عن حدوث هذا الوضع فى سوريا فقد ناقشه المؤرخ الإنجليزى بتلر (٤١) الذى رسم نقاط التشابه الواضحة فى العلاقة بين معابد نباتا القديمة والكنائس الأولى خاصة فيما يتعلق بترتيب الهيكل ، كما كانت هناك أيضاً علاقة افتراضية بين كنائس تورأبدین الأبرشية وبين القصور والمعابد التى أقامها الحثثيون (٤٢) ومن الصعب أن نجد دلائل على الممارسات المعمارية المصرية القديمة فى المساقط الأفقية للكنائس ، وينكر كروثير أية علاقة بين تخطيط الكنيسة المسيحية والنماذج الوثنية القديمة ، (٤٣) بالرغم من أنه يناقش نفسه فى النهاية بإعلان موافقته على إمكانية تطبيق نماذج معابد نباتا ، (٤٤) وهناك مؤرخون آخرون مثل بدوى (٤٥) ودى بورجيه (٤٦) يؤيدون القول بأثر المعبد المصرى القديم ، والعمارة الجنائرية المصرية القديمة على الرسوم التخطيطية للكنائس القديمة ، وهناك دليل قوى يؤيد فكرتهم ويتمثل فى أن المسيحيين الأوائل استخدموا المعابد كأماكن للعبادة ولكن هذه المعابد كوحدات معمارية لم تتعدل لى تتحول إلى كنائس واقتصرت على أداء دورها الضرورى كما هو الحال فى المعبد الصغير فى دير المدينة (٤٧) ويتميز تخطيط المعبد بأنه يتشابه مع التخطيط الحالى للكنيسة من حيث المحور الطولى ، والتقسيم

(*) هذا الكلام لا يتفق مع ما ذكره المؤلف من قبل ولا يمكن الشك فى أن تخطيط الكنيسة القبطية يماثل تخطيط المعبد الفرعونى من حيث الأقسام الثلاثة الرئيسية وهى الهيكل ، وصحن الكنيسة ، والمدخل وهكذا نقول أن معمار الكنيسة القبطية ليس تطبيقاً لنظام البازيليكا الرومانية ولكنه التزام بالتراث الوطنى لأن الله لم يلزم كنيسته بطراز معمارى معين بل انصب الاهتمام على البناء الروحى ، ويؤيد ذلك المؤرخ بتلر فى مقدمة الجزء الأول من كتابه : الكنائس القبطية القديمة فى مصر - الذى قدمنا ترجمته سنة ١٩٩٣ ضمن سلسلة الألف كتاب الثانى (انظر أيضاً : القمص تانرس يعقوب ملطى - الكنيسة بيت الله - ص ص ٦٦ - ٦٨) . (المترجم)

الثلاثى أى الهيكل (قدس الأقداس) ، والخورس (الردهة) ، والصحن (القاعة الكبرى) ، ولكنه فى شكله العمومى الذى تطور به عن المعبد الفرعونى غير مناسب لاحتياجات العقيدة الجديدة ، كما كان الحال فى معبد نباتا البسيط ، وقد أدت الاحتياجات الطقسية للعقيدة المسيحية إلى اعتبار تخطيط المعبد الفرعونى محدود الفائدة ^(٤٨) إن الطابع الغامض للعبادة فى المعبد المصرى يتعارض بشكل مباشر مع حياة الشركة المسيحية وبالتالى فإن المعبد الذى شيد لخدمة العبادة الأولى لا يوفى بمتطلبات العبادة الثانية وأن التعامل مع النماذج المبكرة من الكنائس المستطيلة كوحدة معمارية عندما نبحث عن المؤثرات المحتملة يمثل خطأ فى حد ذاته ، لأن ذلك يشير إلى أن هناك اندماج معمارى ، وعلى ذلك فإن الصحن البازيليكي فى كنائس الدير الأبيض ، وربما الدير الأحمر أيضاً ، (يعود بناؤهما إلى سنة ٤٤٠ للميلاد) ^(٤٩) وكذلك دندرة بأروقتهما الداخلية والخارجية لها علاقة واضحة بالكاتدرائية التى فى هيرموبوليس والتى بدورها لا بد وأن تمثل تطويراً لطراز مبانى بحر إيجة الموجود بكنيسة دير مار مينا ^(٥٠) إن ترتيب ورقة النبات الثلاثية فى بناء الهياكل من ناحية أخرى والذى يبدو أقل تماسكاً من الناحية الشكلية يبدو وكأنه مأخوذ عن عمارة القصور السورية ^(٥١) وبالرغم من الاستخدام المزدوج للقاعات التى من الطراز البازيليكي والهيكل الثلاثى الحجرات على شكل ورقة النبات فإننا نجد ذلك اصطلاحاً مناسباً للمباني المصرية أما من الناحية الزمنية فإن طراز كنيسة نولا (نابلس) كما أعيد بناؤه بناء على الوصف الذى أورده باولينوس يعتبر أقدم نموذج للطراز المركب (٤٠١ - ٤٠٣ للميلاد) ^(٥٢) وترتيب ورقة النبات الثلاثية مختلف تماماً عن الطراز المصرى / السورى ، كما أن العينة التى تنسب إلى نولا هى العينة الوحيدة فى المنطقة ، وعندما نقارنها باستخداماتها الكثيرة فى شمال إفريقيا بالإضافة إلى النماذج المصرية السورية ^(٥٣) فإن كروثيريميل إلى اعتبار شمال أفريقيا مصدراً لهذا الطراز ^(٥٤) ولكن التسلسل التاريخى للآثار التى تكشف استخدام ورقة النبات الثلاثية وحقيقة أن مجموعة النماذج المصرية السورية تنتمى إليها بشكل واضح ، يؤيد فكرة انتشار هذا الطراز من الشرق وليس من الغرب ، أما الاقتراح الخاص بأن أصول طراز ورقة النبات الثلاثية تعود إلى المعابد والمقابر المحفورة فى الصخر من الدولة الوسطى والدولة الحديثة مع طراز انتقالى نراه فى المقابر اليونانية الرومانية بالإسكندرية فهو اقتراح غير مقنع ^(٥٥) وتكفى نظرة عاجلة إلى النماذج المقترحة لبيان كيف أن التشابه ضئيل وسطحي ، ويظهر الهيكل الثلاثى

مرة أخرى في كنيسة الأنبا هدرا والصباح ، وتعود هاتان الكنستان اللتان أعيد بناؤهما إلى القرن العاشر تقريباً^(٥٦) وهنا نجد أيضاً تأثير ما بين النهرين واضحاً^(٥٧) وهذا التأثير يظهر الآن في تخطيط مبني الكنيسة ، ويمثل تخطيط كنيسة القلعة التي في ديار بكر على وجه الخصوص نموذجاً واضحاً^(٥٨) ونجد ترتيب اتصال الحجرة الوسطى من مجموعة الهيكل بحجرة أخرى خلفية عن طريق شبك موجوداً في كنيسة دير الزعفران^(٥٩) .

ويذكر مونييريه دي فيلار أيضاً أن كنيسة العذراء بدير المجمع ودير السريان أيضاً تمثلان نموذجين لنظام الهيكل الذي على شكل ورقة النبات الثلاثية^(٦٠) ومن الصعب قبول ذلك فيما يتعلق بالتخطيط الأرضي ويبدو أن ما يتخذه كعنصرين من الشمال والجنوب في كلتا الحالتين ليس إلا جزءاً من الخورس العمودي على المحور ، وفي الرسم الذي أورده عن تخطيط كنيسة دير المجمع يفترض وجود حجرتين جانبيتين مستطيلتي الشكل على جانبي المحراب الأوسط وقد أزيلتا حالياً ، ويبدو أنه من غير المعقول اعتبار أن هاتين الكنيستين تمثلان تطويراً للطراز الثلاثي ، ويتراجع نفس المؤلف أثناء تقييمه للأصول الممكنة لنوعية تخطيط كنيسة دير السريان ، فلا يتشكك في أن طراز ما بين النهرين كان هو المصدر^(٦١) ولكن في خلال سنة واحدة من نشر وجهات النظر هذه يقول : «..... إن جميع الأشكال التي نجدها في دير السريان هي استمرار للنماذج المصرية النقية ونحن لا نرى أي نموذج قد تكون له علاقة أو من أصل يعود إلى منطقة بلاد ما بين النهرين»^(٦٢) ثم يقول : «كما أنا لم نسمع أي شيء عن أي كنيسة في بلاد ما بين النهرين منذ عام ٨٥٠ تمثل نماذج شبيهة بمثلتها الموجودة في دير السريان .»^(٦٣) وقد توصل في النهاية إلى النتيجة التالية : «... وهذا يبين ... أننا نتحدث عن مصادر أصلية ، وعلى أية حال فلا بد لنا من البحث عن أي مصدر أو منبع يكشف لنا تأثيرات كنائس شمال منطقة ما بين النهرين.»^(٦٤)

ويبدو كما لو أن فكرته الأخيرة هي الأكثر جاذبية ، حيث يشير إلى أن الكنائس الديرية في تور أبدين التي لا يتوفر فيها الصحن والخورس بشكلهما الصحيح ، ليس من السهل اعتبارها نماذج أصلية ، ومن الناحية الأخرى فإن كنائس الإيبارشيات في نفس المنطقة والبقايا التي في سوريا وما بين النهرين ، والتي لها نفس الشكل الطولي لا تتشابه كذلك من حيث غياب المحراب والخورس ، وشكل الهيكل الشائع كمحراب مركزي وعلى جانبيه حجرتان مربعتا الشكل^(٦٥) بالمقارنة مع الحجرة الوسطى بدير السريان مع اتخاذ الحجرتين الجانبيتين شكلاً مستطيلاً ، وقد تكرر الطراز السرياني

(أواسط القرن التاسع) ^(٦٦) في دير البراموس حسب الحاجة وربما أيضاً في دير الأنبا بيشوى ويظهر هذا الطراز من الكنائس الديرية على أنه ابتكار مصرى يتميز بمجموعة الهياكل التى تشبه تور أبدین ولكن مرتبطاً بالعناصر ذات الشكل الذى لا يوجد له مثیل فى أى مكان آخر .

ونفس الكلام يقال عن الكنيسة القديمة بدير القديس أنطونيوس والكنيسة التى تحت الأرض فى دير الأنبا بولا ، وكذلك كنيسة العذراء بالدير المحرق ، ويأخذ تخطيط الكنيسة الأخيرة شكلاً انتقالياً لا ينتمى إلى طراز الكنائس المربعة الصغرى ، ولا للمجموعة ذات الشكل المستطيل ، لأنه يرتبط بالتخطيط المربع لجسم الكنيسة ولكن بشكل موسّع ، ناقصاً الخورس ، مع وجود ثلاثة هياكل على خط واحد فى الطرف الشرقى ، ويشبه ذلك أيضاً جسم الكنيسة ذو التسع تجويفات الذى يمثل حلاً وسطاً بين طراز الكنائس القصيرة التى بدون محراب وبين الكنائس الطويلة ذات القسم الثلاثى ومن الصعب تحديد تاريخ هذه الكنيسة بالرغم من أنها تقوم فى بقعة أقدم ، وربما كانت الكنيسة الحالية تعود إلى القرن الثانى عشر ^(٦٧) .

وتعتبر الكنيستان الأخريان ضمن الكنائس الانتقالية بوسائل مختلفة ، ونجد أن كنيسة دير الأنبا بولا لها أهمية خاصة من حيث أن تخطيط الكنيسة قد تغير قليلاً منذ إنشائها ، ربما فى القرن الخامس ، ^(٦٨) ولا توجد أجنحة فى أى من الكنيستين وتنقسمان كلاهما إلى ثلاثة أقسام بواسطة دعائم بارزة من الحوائط الجانبية بالرغم من أن الأقسام التى بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس أكبر مساحة ، ويشكل القسم الشرقى فى كلتا الحالتين ملحقاً يتضمن الخورس والهيكل ، ولا ينفصل الخورس عن الصحن فى أى من الحالتين بالشكل الواضح بالضرورة مع وجود التقسيم العرضى ، وربط الشكل المستطيل للكنيسة بالقسم الداخلى الذى يتخذ شكل الصليب بالكنيسة القصيرة ويبدو ذلك تطوراً مصرياً خاصاً ، ومن جهة أخرى نجد أن الكنيسة الرئيسية فى سقارة تعود إلى الطراز البازيليكي حيث تتميز بصحن رئيسى ، وجناحين ومحراب رئيسى فى الطرف الشرقى ، وتخرج من جانبيها حجرتان مستطيلتان بشكل واضح ، وهى بذلك تماثل تماماً الكنائس السورية ولكن الاختلافات التى تميز الطراز البازيليكي والتى أوردها كروثيمر ^(٦٩) تتضح ببساطة فى هذا المبنى بإضافة رواقين أحدهما داخلى والآخر خارجى على شكل ردهة فى الجانب الجنوبي وجميعها تكشف عن التأثير الرومانى ويحيط بالرواق الخارجى حائط من الخارج ويتم الدخول إليه عن طريق

باب واحد ، ويمثل ذلك اختلافاً في حد ذاته وهو شائع في كنائس جنوب فلسطين^(٧٠) ولا بد أن البناء الأصلي لهذه الكنيسة يعود إلى نهاية القرن الخامس الميلادي ولكنه خرب جزئياً ليس بعد الفتح العربي بوقت طويل، ثم أعيد بناؤها للمرة الأخيرة في وقت سابق لسنة ٨٠٠ للميلاد^(٧١) .

وقد تركنا الحديث عن الكنيسة الجنوبية في باويط إلى النهاية لأنها هي أكثر هذه الآثار غرابة ، وتتمثل المشكلة الأساسية كما ذكرنا من قبل في المدى الذي يصل إليه الباحث في التأكد من تخطيط المبنى الذي وصل إلينا عن طريق البعثة الفرنسية ، وتساعدنا في ذلك الصور الفوتوغرافية ولكنها تتغلغل أكثر فيما يطلق عليه اسم الكنيسة الصغرى رقم أ ، التي تقع إلى شمال ما يبدو أنه مركز الكنيسة ، أما جسم الكنيسة نفسه فلا يستحوذ على الانتباه وهو يتخذ شكلاً يمكن أن نطلق عليه (البازيليكا المبتورة) مع وجود صحن رئيسي شديد الاتساع وجناحين جانبيين ضيقين ولكن لا يوجد رواق، أما المداخل فهي في الطرف الغربي للجانبين الشمالي والجنوبي ، وتظهر الغرابة في ترتيب طرف المبنى في الشرق حيث يمتد الهيكل إلى اليمين عبر الكنيسة ويتم الدخول إليه من باب في حائطه الشمالي ، وهاتان الصفتان نادرتان ، ويذكر مونيريه دي فيلار مثالين آخرين لهذا الهيكل أحدهما في الجزائر والآخر في تونس^(٧٢) وعلى أية حال فإن المقارنة مع الكنائس ذات الهيكل الوحيد المتسع والمدخل الشمالي نجدها في كنيسة كيلوسين الصغرى في محافظة جبل حلاقة في سوريا ، التي يعود تاريخها إلى ما بين عامي ٥٠٠ - ٥٥٠ للميلاد^(٧٣) ويتميز هذا المبنى كذلك بوجود مدخلين شمالي وجنوبي في جسم الكنيسة كما هو الحال في باويط والاختلاف الرئيسي الوحيد ما بين المبنيين هو عدم وجود قسم طولي في الكنيسة الصغرى السورية ، وبالتحديد فإنه من الصعب تحديد الشكل الذي تمثله المباني التي في شمال كنيسة باويط بالرغم من أن لها دور مرتبط بالكنيسة ، أما في كلوسين فإن الباب الشمالي للهيكل يقود إلى حجرة واحدة مربعة الشكل .

وهناك كنيسةتان سوريتان أخريان في سبحة وقصر المدخنين لهما نفس تخطيط كنيسة باويط مع اختلافات بسيطة ، ويتصل الهيكل الدائري في الكنيسة الأخيرة عن طريق باب في الحائط الشمالي بحجرة مربعة الشكل تؤدي بدورها إلى حجرة أخرى تمتد بطول الكنيسة تشبه تلك الممتدة بطول القاعة الجنوبية بالدير الأبيض ، ولدينا في قصر المدخنين هيكل وحيد بعرض الكنسية ولكن من السهل الوصول إلى الحجرة الشمالية من خلال باب في جسم الكنيسة^(٧٤).

وتعود أهمية هذه الكنائس السورية إلى أنها تفسر لنا طراز كنيسة باويط وبالرغم من أنه طراز نادر إلا أن هناك في المنطقة نماذج مماثلة له من المعروف أنها قد أثرت في العمارة الكنسية المصرية من نواحٍ أخرى ، ولذلك فإنها تقدم لنا نماذج أصلية أكثر قرباً من النماذج الأفريقية .

ملخص لطرازات تخطيط الكنائس :

ليس هناك نموذج حقيقى في عمارة الكنائس الديرية يشبه البازيليكا في شكلها الخالص أى البناء المستطيل الشكل الذى يشمل قسماً ثلاثياً مستطيلاً وحنية نصف دائرية في نهاية محوره الرئيسى ، لأن كافة الكنائس المستطيلة الشكل تتضمن اختلافات عن هذه الفكرة : وبإضافة عناصر مثل الرواق الداخلى والرواق الخارجى ، والردهة وكذلك الخورس في النماذج الحديثة ، وأيضاً ترتيب مجموعة الهياكل ، ومرة أخرى فإننا نجد الكنائس الحديثة تتضمن كثرة في عدد الهياكل ، وكذلك بعض التعديلات في ترتيب الصحن والأجنحة الجانبية ، والتغاضى عن إجراء أية تقسيمات في جسم الكنيسة ، وإضافة بعض الحجرات ، وعدم الالتزام بأية ممارسات نمطية فيما يتعلق بالمداخل ، ولذلك فإن أية محاولة لوصف الكنائس الديرية باستخدام اصطلاح واحد مثل أنها بازيليكية بالضرورة ، فإنه يقابل بوجود استثناءات عديدة تقلل من أهميته ، وعندما نهتم بالعدد القليل من الآثار المتاحة للدراسة فإننا سنجد فيها اختلافات تثير العجب ، فإن ما تتجاهله إحدى الكنائس ، تضمه كنيسة أخرى ، وإذا حددنا أحد المعالم في إحدى الكنائس فإننا نفاجأ بالاختلاف في أحد المعالم الأخرى ، ولا يوجد طراز محدد ، والتوحيد السائد هو أن الكنائس مستطيلة مع امتداد المحور الرئيسى طويلاً من الشرق إلى الغرب وإقامة الهيكل في الطرف الشرقى .

ويعتبر أصل الكنيسة المستطيلة الشكل هو أول نتائج حرية الكنيسة ونمو العقيدة المسيحية الذى أثر في شكل جسم الكنيسة ، والنتيجة الثانية هي تطور الطقوس الذى ترتب عليه ظهور مجموعة الهياكل والحجرات المتصلة بها ، وربما كان هذا العامل الثانى هو الذى لعب أكثر الأدوار أهمية ، وسرعان ما استدعت متطلبات الطقوس أن يكون قسم من تخطيط الكنيسة ثابتاً لا يتغير وبذلك يسمح بالامتداد في اتجاه الغرب .

وبناء على ذلك أصبح الإطار الضرورى للكنيسة هو الذى يسمح بامتداد معين تلقائياً ومقرراً سلفاً حسب المتطلبات الطقسية ، وأصبحت المكونات الداخلية للعناصر المختلفة وتقاربها من بعضها البعض أكثر قبولاً للاختلافات المحلية حسب طرازات العمارة المختلفة والتقاليد الطقسية من منطقة إلى أخرى ، أما فيما يتعلق بكنائس الأديرة المصرية فإن تطور التخطيط الأساسى يمكن متابعته بالعودة إلى الكنيسة الانتقالية المربعة وصولاً إلى الكنيسة المنزلية الأولية ، وتعكس الترتيبات الداخلية إلى حد ما تعديلات فى الممارسات الهلينستية الرومانية خاصة فى مبانى جسم الكنائس الأقدم ، وإلى حد ما العادات المعمارية فى سوريا وبلاد ما بين النهرين خاصة ما يتعلق بمجموعة الهيكل، وقد تطور أيضاً طراز هجين تمثله كنائس أديرة القديس أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق ، وأديرة وادى النطرون وهو طراز مصرى خالص ، ولا بد أن العمارة الوثنية فى سوريا وبلاد ما بين النهرين قد لعبت دوراً جزئياً ولكن يمكن القول بأن التقاليد المصرية قبل المسيحية قد امتدت إلى التخطيط الأرضى للكنائس .(*)

III ملاحظات على مشتملات الكنيسة :

سنتعامل أولاً مع كنيسة الدير الأبيض لأن المشكلات التى تكتنف عناصر معينة من هذه الكنيسة تعتمد على شرح هذه المعالم فى أماكن أخرى ، والمعالم موضع التساؤل هى الشرفات العلوية ، والرواق الغربى ، والقاعة الجنوبية .

نجد إلى جانب الدير الأبيض بعض معالم كنائس القاهرة (كنائس القديسة بربارة ، وأبو سرجة ، وأبو سيفين، والمعلقة) وهرموبوليس وبعض كنائس النوبة وهى تمتد أيضاً إلى الدير الأحمر^(٧٥) وربما إلى دير القديس مينا ، وكنيسة سيلييا ، وأرمونت ، وربما أيضاً الكنيسة الرئيسية فى دير إرميا^(٧٦) ، بالإضافة إلى ما يذكره أبو صالح عن عدد من الحالات التى يمكن تفسير وجودها بأنها شرفات بما فيها كنيسة دير الأنبا صموئيل بالفيوم والسلالم التى فى الطرف الغربى من كنائس الصحاح والأنبا

(*) سبق لنا فى هامش سابق الرد على هذا الكلام ومؤداه أن الكنيسة المصرية فى تخطيطها الأرضى استمرار لعمارة المعبد الفرعونى مع استبعاد أية إشارات إلى خضوع الكنيسة المصرية للمؤثرات الأجنبية .
(المترجم)

هدرا (هذه الأخيرة لم تستكمل) والتي من المحتمل أن تؤدي إلى السطح مع المحافظة على الطراز الأخير في النوبة . (٧٧)

ومن المتفق عليه أن «التخطيط الأرضي الذي يبين اتساع الصحن عن الجناحين الجانبيين يدل على أن الكنيسة تتضمن شرفات علوية» (٧٨) وقد أطلق هذا التعميم بالنسبة لكنائس النوبة وأن حقيقة دلالة الكنيسة الجنوبية في باويط على هذه الحالة لا يمكن اعتبارها دليلاً على وجود شرفات ، بالرغم من قيام بعض الأدلة على إمكانية وجود هذه الحالة .

أما خارج مصر فإن بناء الشرفات لم يكن من المعالم الشائعة في كنائس سوريا وفلسطين (كنائس أورشليم ، وأم السراب) (٧٩) ولكنها لوحظت كثيراً ضمن آثار منطقة البحر الأبيض وشواطئ آسيا الصغرى . (٨٠)

وقد أقيمت الشرفات لاستخدام السيدات من جمهور الحاضرين للصلاة ، ويبدو أن هذه العادة تمثل أحد معالم الكنيسة الشرقية وأن وجود بعض الأمثلة عليها بين الآثار الرومانية يعود إلى التأثير القادم من هذه المنطقة (٨١) وتفسر هذه الوظيفة التقليدية وجود الشرفات في معظم الكنائس المصرية التي ذكرناها عاليه وهي تتضمن كنائس أو مباني الإيبارشيات ، مثل قاعة كنيسة مارمينا المخصصة لتموين عموم السكان ، أما عن ظهور الشرفات في المواقع الديرية بالدير الأبيض ، والدير الأحمر وربما أديرة سيليا ، ودير الأنبا صموئيل وسقارة فإنها تتطلب بعض التحقيق .

ويبدو أمامنا احتمالان : إما أن الكنائس قصد بها أداء الخدمة لجماهير الرهبان وغير الرهبان في المناطق المحيطة بالأديرة ، أو أن هذه الشرفات كانت لها وظيفة أخرى مختلفة تماماً في حالة عدم وجود السيدات.

ولا يمكن تصور التفسير الأول فهناك دليل واضح على أن مجتمع الدير الأبيض على سبيل المثال لم يكن مجتمعاً مغلقاً على الرهبان فقط ، وتتضمن حياة الأنبا شنودة عدداً من الأدلة على فتح الكنيسة لعامة الناس في أيام السبت والأحد ، (٨٢) وهناك أيضاً الدعوة المعروفة من الأنبا شنودة بأن الناس الذين يعجزون عن زيارة أورشليم يجب عليهم النظر إلى هذه الكنيسة كبديل (٨٣) ، هذا بالإضافة إلى حكايات ممارسة الخلوة الروحية . (٨٤)

ويبدو أن هذا المدى الذى وصل إليه التجمع الرهبانى فى سوهاج من حيث الاتصال بالعالم الخارجى لم يكن أمراً عاماً فى الأديرة التى تحت رئاسة القديس باخوميوس^(٨٥) وعلى أية حال فإن الحجرة التى عرفت فى دير باويط باسم «الصالة رقم ٦» كانت تستخدم كمركز لاستقبال الحجاج القادمين إلى الدير ، ويؤيد ذلك فكرة أن الكنيسة الجنوبية كانت مزودة بشرفتين^(٨٦) بينما يبدو أن المبانى التى بالدور الأرضى فى دير الأنبا هدرأ كانت مخصصة لإطعام زوار الدير .

ولذلك فلا نجد سبباً يمنع قيام الشرفتين اللتين بكنيسة الدير الأبيض من أداء هذا الغرض المعتاد ، ولذلك فمن باب أولى التنويه بأن أحد السلالم التى تقود إلى الشرفتين يقع فى الركن الشمالى الشرقى من المبنى وكان يستخدم فقط من خلال حجرة خلف الهيكل ولذلك فإننا نقول أن هذه الوسيلة الخاصة للوصول كانت مستخدمة لخدمة عامة الناس ، واليوم فإن هذه السلالم تقود إلى عدد من الحجرات الصغيرة التى تقع فى الركن الشمالى الشرقى للمبنى ويبدو أنها جميعها أصلية مما يدفعنا للقول بأن هذا القسم من الطابق العلوى كان يستخدم بواسطة رجال الدين بالدير ، ويعنى ذلك أن العامة يصعدون إلى الشرفتين عن طريق السلم الذى فى الطرف الجنوبى للرواق الغربى ، وكانت هناك شرفة أخرى فوق القاعة الجنوبية وحيث أن أى فرد موجود هنا يجد صعوبة شديدة فى المشاركة فى القداس المنعقد فى داخل الكنيسة فلا بد أن هذا القسم يؤدى أيضاً وظيفة طقسية إضافية ، أما القول بأن الشرفات تحتوى على أجنحة النوم الخاصة بالرهبان فهو قول سخيف ولا ينطلق إلا عن مفهوم خاطئ مؤداه أن كنيسة الدير الأبيض هى الدير^(٨٧) .

ويمكن القول بأن كنيسة الدير الأحمر تؤدى نفس الوظيفة التى تؤدىها كنيسة الدير الأبيض ، ولكن القول بأن هذا الكلام ينطبق على كنائس أديرة سقارة والأنبا صموئيل مازال افتراضياً نظراً لعدم توفر الآثار التى تسمح بالتحقق من ذلك ، وفى حالة الدير الأخير فإننا نشك فى وجود عدد كبير من السكان الذين يحتاجون إلى تسهيلات لاستقبالهم فى الكنيسة بالرغم من أن الدير يقع على طريق القوافل المنتظمة^(٨٨) ويتحدث الوصف الذى أورده أبو صالح للدير عن امتداد الكنائس الصغرى فى الطابق العلوى من الكنيسة^(٨٩) وأن هذا الاستخدام للشرفات أصبح شائعاً فى كنائس القاهرة بعد التوقف عن ممارسة وظيفتها الأصلية^(٩٠) ويبدو لأول وهلة أنها قد صممت أصلاً لهذا الغرض منذ البداية .^(٩١)

وهناك معارضة شديدة لوجهة النظر القائلة بأن الشرفات كانت تستخدم بواسطة السيدات نظراً لأنها غير موجودة في كنائس الأديرة الأبعد مثل وادي النطرون والبحر الأحمر (دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا) .

وما دمنّا قد سلمنا بالوظيفة المشتركة للدير الأبيض فإنه لم يعد هناك سبب للتساؤل عن الهدف من الرواق الغربى لأنه كان مكاناً لإقامة الموعوظين والتائبين وهو ما يتمشى مع العادة الشرقية الشائعة^(٩٢) ويعود بنا ذلك مرة أخرى للتساؤل عن الهدف من القاعة الجنوبية المستطيلة بالدير الأبيض التى فسرناها على أنها رواق عرضى^(٩٣) وقاعة للطعام^(٩٤) (انظر الشكل رقم ٦) ، إن امتداد قاعة جنوبية بطول المبنى نراها فى بعض الكنائس السورية^(٩٥) بالرغم من أنها تتخذ شكل ردهة مفتوحة محاطة بصفيين من الأعمدة (بالإضافة إلى تلك التى تحدث عنها دى فيلار) فإن من الضرورى إضافة كنائس سبعة ، حيث أقيمت القاعة والحجرة الشرقية فى الجهة الشمالية ، والكنيسة الصغيرة المعروفة باسم أم الجمال^(٩٦) وتقدم لنا بعض كنائس الأيبارشيات فى تور أبدين^(٩٧) وكنيسة العوجة فى النقب^(٩٨) مقارنة وثيقة ، ونجد فى مصر أن نفس هذه القاعة موجودة فى الدير الأحمر كما هى فى الدير الأبيض ، بينما نلاحظ أن الكنائس التى فى سوريا وبلاد ما بين النهرين تفتقد الأروقة الغربية والعرضية التى فى الدير الأبيض باستثناء وحيد هو كنيسة مار غبريال حيث نشاهد رواقاً غربياً مفتوحاً وقاعة عرضية فى الجهة الشمالية، أما الكنيسة السورية التى تشبه طراز كنيسة الدير الأبيض فهى كنيسة العوجة التى نشاهد فيها رواقاً عرضياً مغلقاً وقاعة جنوبية، أما وجود الملحقين الغربى والعرضى فهو الاستثناء وليس القاعدة ، وإذا ظهر أحد الملحقين فإنه يحل محل الآخر ، ويظن الباحث لأول وهلة أنه لو كان لكل منهما وظيفة مختلفة عن الآخر فإن كنيسة الدير الأحمر التى تماثل كنيسة الدير الأبيض فى الكثير من المعالم كان لابد لها من إقامة نفس هذين الملحقين ولكن حتى هذه اللحظة فإن الأمر مختلف .

أما القول بأن القاعة الجنوبية تؤدى دور قاعة الطعام (المطعمة) فهو يعود إلى العادات المسيحية القديمة المذكورة فى الكتابات الأدبية وليس على أساس الدلائل الأثرية ، ويذكر مونييريه دى فيلار أن الآثار القليلة التى شاهدها والتى تساند فكرة قاعة الطعام لا تقدم فى حد ذاتها برهاناً كافياً على أداء نفس الوظيفة فى قاعة الدير الأبيض^(٩٩) ولا يوجد أيضاً دليل على قيام الحجرات التى فى تور أبدين بهذه الوظيفة ، خاصة أن كافة هذه المباني أصغر حجماً من الدير الأبيض ، وحيث أن



الشكل رقم ٦ : الدير الأبيض : الصالة الجنوبية .

قاعات الطعام لا تتسع إلا لعدد محدود من الناس فإننا لذلك نسلم بصحة التقليد القديم القائل بأن احتفال تناول الطعام (أغابي) كان يقام في الكنيسة نفسها ، أو فيما بعد في حجرة ملاصقة للمبنى . (١٠٠) أما في وادي النطرون فإن قاعات تناول الطعام وجدناها غرب الكنيسة الرئيسية في حالتين ، وفي الجنوب الغربي في حالة واحدة (في دير البراموس) وفي جميع الحالات يفصلها ممر عن مبنى الكنيسة ، وفي دير أبي مقار نجدها بعيدة عن الكنائس المستخدمة لإقامة الصلوات بينما هي في دير الأنبا أنطونيوس مقامة في الشمال الغربي للكنيسة القديمة ، وإذا اعتبرنا أن المبنى الذي حدده كيبل في سقارة على أنه هو المطعمة يصلح بالفعل لأداء هذه الوظيفة فإنه يقع غرب كنيسة صغيرة ، أما في دير الأنبا هذرا فإن قاعة الطعام تمثل جزءاً من الملحق الكبير للمباني التي في الشرفة السفلية ، أما في دير الأنبا بولا فإن قاعة الطعام مقامة جنوب الكنيسة السفلية ولكن هناك العديد من المباني التي تتداخل بينهما ، وبالطبع فإن كافة النماذج قد أقيمت بعد مباني الدير الأبيض ولكنها تساعد في توضيح أن موقع قاعة الطعام غير محدد .

ومن الصعب علينا تقديم تفسير محدد للقاعة التي في الدير الأبيض ولكن يبدو أنها عبارة عن رواق ثانوي أو صالة أمامية للمدخل مكمل للرواق الغربي لاستخدام هؤلاء الذين لا يستطيعون دخول مبنى الكنيسة ، وإذا كانت القاعة التي بالدير الأبيض أقل أهمية فإن كنيسة الدير الأحمر تقتصر على القاعة العرضية وحدها .

يصعب علينا تحديد وظيفة الحجرات المحيطة بالهيكل ، وتم الإقلال من عدد الحجرات التي في الطرف الشرقي للمبنى وذلك في عدد من الكنائس المصرية خاصة في بلاد النوبة ، (١٠١) أما الهيكل الذي في الوسط فإنه تتصل به حجرتان على الجانبين ، وإذا لم يكن ذلك منذ البداية فلا بد وأن تكون هاتان الحجرتان قد استخدمتا لحفظ الملابس واستخدامات الشاماسة (الدياكونية) وذلك لإعداد التبرعات وحفظ الملابس .. إلخ (١٠٢) وكان هذا الترتيب البسيط المكون من ثلاث حجرات واضحة قد تمت استعارته من سوريا ، (١٠٣) ويبدو أنه كان مستخدماً في الكنيسة الرئيسية بسقارة ، حتى بعد تجديدها في القرن الثامن.

وتتميز الكنيستان اللتان في سيليا بوجود ثلاث حجرات شرقية وتستخدم الحجرة الوسطى للهيكل ، ويقال أن الحجرة الجنوبية التي في الكنيسة الشرقية كانت تستخدم لحفظ رفات الشهداء بينما استخدمت الحجرة الشمالية في الكنيسة الغربية للمعمودية (١٠٤) أما في باويط فإن الهيكل وحجرة حفظ الأواني الكنسية في الكنيسة

الجنوبية كانا يمثلان وحدة واحدة متصلة تمتد عبر الطرف الشرقي لمبنى الكنيسة بالرغم من إمكانية عمل بعض الترتيبات فى الحجرة وبحيث يتم الوصول إليها خلال باب فى الحائط الشمالى للهيكل ، أما عن الكنائس ذات الهيكل الثلاثى فقد جرى تطبيق ترتيب آخر أكثر تعقيداً ، حيث نجد الهيكل فى الدير الأحمر ودندرة مزود بحجرتين على الجانبين على شكل حرف (L) المقلوب رغم احتمال أن القسمين المتصلين من الشمال والجنوب مباشرة بالحنية الوسطى قد استخدمتا لحفظ الأدوات الكنسية ، وهذان القسمان يتصلان بالحجرتين الشمالية والجنوبية من الهيكل الثلاثى بواسطة بابين ، ولابد أنهما كانا غير ظاهرين لعيون جمهور المصلين الذين فى صحن الكنيسة.

ويتضاعف عدد الحجرات المتصلة بالهيكل فى الدير الأبيض ولكننا نستطيع مرة أخرى افتراض أنهما هما نفس الحجرتين المتصلتين مباشرة بشمال و جنوب الحنية الوسطى للاستخدام فى حفظ الأواني الكنسية ، أما فى دير الأنبا هدى فلاشك أن الحجرة التى خلف الهيكل الأوسط مباشرة تقوم بدور إحدى الحجرتين الجانبيتين لحفظ الأواني الكنسية ، وهى تتصل بالهيكل عن طريق فتحة على ارتفاع مناسب لتسهيل الاتصال (١٠٥) وبالإضافة إلى ذلك فإن الحجرة التى فى الجنوب كانت تقوم بدورها المعتاد حيث أنها كانت متصلة بالحجرة الخلفية والحجرة الجنوبية من ثلاثية الهيكل ، ومن ناحية أخرى فإن الحجرة الشمالية لم تكن على اتصال مباشر بأى حجرة أخرى من ثلاثية الهيكل وعلى ذلك فمن الصعب استخدامها لأداء أية أعمال طقسية ، ويبدو لنا أن الحجرة الشمالية بالرغم من ذلك هى أكثر الحجرات الثلاثة الأساسية استخداماً لأنها كانت فى النظام الأخير أولى الحجرات التى هجرت (١٠٦) أما فى كنيسة الصحاح فإن الحجرتين الشمالية والجنوبية متصلتان بالهيكل .

ويمثل المذبح الواحد العادة التى كانت شائعة فى أوائل المسيحية (١٠٧) وعلى أية حال فإن الكنائس الكبرى بوادى النطرون بالإضافة إلى كنائس ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا وغالبية كنائس القاهرة ، تبسط لنا ما حدث من تطوير أحدث تم فيه تحويل غرف حفظ الأواني إلى هياكل بوضع المذابح فيها ، أما عن التاريخ الدقيق الذى حدث فيه هذا التحويل فمن الصعب تحديده ، ويظن أدامز أنه لم يحدث حتى أواخر العصور الوسطى لأن كنائس النوبة تفتقر إلى هذا الترتيب ولذلك فهو يرى أن ظهورها فى مصر حدث بعد تفكك الكنيسة النوبية حوالى سنة ١٤٠٠ ميلادية عندما أصبح من الصعب التأثير فى الأشكال المعمارية بهذه المنطقة (١٠٨) ومن جهة أخرى يفترض مولر - وينر

أن هذا التطوير قد بدأ خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر^(١٠٩) ولا تحتاج حقيقة أن العديد من الهياكل الثلاثية بالكنائس الديرية وغير الديرية قد وُجدت فى مبانٍ أقدم من تلك التواريخ المقترحة إلى إبطال أفكارهما بشكل ملزم ، فمن المؤكد أن المذابح الثلاثة من المعالم الأصلية ، وأن المذبحين الجانبيين من المحتمل إضافتهما منذ تاريخ أقدم ، وقد وضع تخطيط كنيسة العذراء بالدير المحرق التى يعود تاريخها إلى القرن الثانى عشر بحيث تتضمن مذبحاً واحداً فقط ، ومن جهة أخرى فإن كنيسة القديس مكاريوس بدير أبى مقار كان بها خلال القرن الثانى عشر أربعة هياكل على الأقل ، بالرغم من أن هذا قد جاء نتيجة للتطور التدريجى على مدى القرون وليس تنفيذاً لتخطيط أصلى ، ولم تكن الكنائس التى تشتمل على أربعة مذابح كثيرة فى نفس الوقت الذى تسير معها الكنائس ذات المذبح الواحد جنباً إلى جنب^(١١٠) ونفس الكلام يقال عن الكنائس ذات المذابح العديدة التى وجدت فى كافة أرجاء مصر لأنها لا تعكس التخطيط الأصلى بشكل واضح رغم الافتراض بأن كنيسة دير القديس باخوميوس فى الميدامود بها خمسة مذابح منذ البداية^(١١١) وإذا عدنا إلى كنائس تور أبدين فسنجد أنه بينما صممت كنيسة العذراء فى هاه Hah بحيث تشتمل على المذبح الأوسط المعتاد والحجرتين الجانبيتين ، فإن الكنائس الأخيرة التى تشرحها لنا كنيسة مار يعقوب فى الصلاح ، بها نفس ترتيب الهياكل الثلاثة والمذابح الثلاثة ، ولا يمكن أن يعود تاريخ كنيسة هاه إلى أبعد من بداية القرن الثامن ، أما تلك التى فى الصلاح فمن الصعب تحديد تاريخها ، ولكن هناك كنيسة أخرى من نفس الطراز تعود إلى النصف الأول من القرن التاسع^(١١٢) وهى نفس الفترة التى أقيمت فيها كنيسة العذراء بدير السريان ، وهذه الكنيسة تشبه كنيسة الست مريم بنفس الدير (يعود الجزء الشرقى منها إلى القرن العاشر)^(١١٣) وهى مزودة بثلاثة مذابح وهذا الدليل ضعيف ولكن يبدو لنا أن التغيير قد حدث فى سوريا خلال القرنين الثامن والتاسع وطُبّق فى مصر ليس بعد ذلك بوقت طويل ، وتبين لنا كنيسة الدير المحرق أن النظام الجديد لم يكن عالمياً بالرغم من أن استبقاء فكرة الهيكل القديم يعود إلى حقيقة أن المعمارين المسئولين عن التجديدات التى أجريت خلال القرن الثانى عشر قرروا أن مثل هذا التعديل قد يسبب صعوبات غير ضرورية .

أما فيما يخص الكنائس النوبية فإن غياب نظام المذابح الثلاثة ، من المحتمل أن يكون قد حدث بسبب الاتجاه الاستقلالى الذى اتخذته عمارة الكنائس النوبية بعد

القرن السابع الميلادي ، (١١٤) أما عن حجرة المعمودية بكنائس الأديرة فيبدو لنا أنها إضافة حديثة ، أما عن المعمودية التي في الحجرة التي تقع على شمال الهيكل الأوسط في الكنيسة الغربية في سيليا فيبدو أنها أصلية ، ونجد هنا خزاناً عميقاً للمياه يتم الوصول إليه عن طريق مجموعتين من درجات السلالم (١١٥) وفي وادي النطرون لا نجد المعمودية كأحد المعالم إلا في ديرى الأنبا بيشوى والبراموس ، وتقع المعمودية التي في دير الأنبا بيشوى في جنوب الكنيسة الرئيسية في الطرف الشرقي ، ويبدو أنها كنيسة صغيرة قد تحولت إلى معمودية خلال القرن الرابع عشر (١١٦) والمعمودية التي في دير البراموس تلاصق الركن الشمالى الغربى من كنيسة العذراء وهى ليست أصلية أيضاً (١١٧) أما في دير الأنبا هدرافان الحجرة التي في الطرف الشرقى للجناح قد تحولت إلى معمودية (١١٨) ويعتبر بدوى أن الحجرة المربعة التي في الطرف الشرقى للقاعة الجنوبية بالدير الأبيض تؤدي نفس هذه الوظيفة ، (١١٩) بالرغم من عدم وجود دليل على ذلك في الوقت الحالى ، ويعتبر دى بوك أن هذه الحجرة ربما كانت هى الكنيسة ، (١٢٠) بالرغم من عدم وجود دليل على ذلك أيضاً ، والحقيقة أن هناك بعض الأدلة على أن الحجرة التي إلى شمال الهيكل قد استخدمت لهذا الغرض على الأقل خلال بعض الفترات التي استخدمت فيها (١٢١) والآن فإن الحجرة التي تقع جنوب الهيكل مباشرة هى التي تستخدم للمعمودية مثل نفس الحجرة التي بالدير الأحمر ولكن استخدام هاتين الحجرتين فى كلتا الحالتين لأداء هذا الغرض قد حدث فى وقت حديث ، ومن الممكن أن تكون الحجرة الدائرية الشكل التي تقع جنوب حجرة المعمودية الحالية بالدير الأبيض قد استخدمت لأداء هذه الوظيفة . (*)

وتتحدث الروايات التي أوردها كيرزون ودينون عن وجود المعمودية فى القسم الجنوبي من الرواق الغربى حيث شاهد دينون صهريجاً ضخماً للمياه (١٢٢) ويعتبر التخطيط الذى رسمه للمبنى غير دقيق ، مما يجعل الباحث يتشكك فى بقية المعلومات التى أوردها ، والقسم الذى يثير التساؤل لا يحمل اليوم أى أثر يشير إلى هذا الصهريج كما أنه ليست هناك أية علامة تشير إلى وجود المذبح الذى أشار إلى احتمال وجوده فى القسم الشمالى من الرواق .

(*) من المعروف أن سكان الأديرة وهم الرهبان يدخلون فى سلك الرهبنة وهم فى سن الرشد ولذلك فهم لا يحتاجون للمعمودية لأنه قد سبق تعميدهم فى سن صغيرة قبل دخول الرهبنة ، ولكن عندما تزايد عدد زوار الأديرة من غير الرهبان مع رغبة الكثيرين منهم فى تعميد أطفالهم بكنائس الأديرة بهدف نوال بركات القديسين ، اضطرت الأديرة إلى إنشاء حجرة المعمودية فى تاريخ حديث لخدمة هؤلاء الزوار ، (المترجم) .

أما في كنيسة الصحاح فإن المعمودية تشغل حجرة صغيرة تؤدي إلى حجرة أكبر منها في الطرف الشرقي من الجناح الشمالى ، والملاحظ في هذا الصدد أنها ربما كانت هي النموذج الوحيد للحجرة التي صممت لهذا الغرض منذ البداية ، وحوائطها جزء من التصميم الأصلي للمبنى كما أن مساحة الحجرة تجعل من الصعب تصور أى وظيفة أخرى يمكن أن تؤديها بخلاف المعمودية.

وتقع الحجرة التي أطلق عليها شاسينات اسم المعمودية في شمال غرب الكنيسة الجنوبية في باويط^(١٢٣) وهي تتكون من قسم صغير تحصره جدران من الطوب اللبن من الواضح أنها قد أقيمت بعد الحائط الحجري الذي يلاصقها ، وقد أقيم حوضان كبيران للمياه في هذا القسم ، وهناك في دير الأنبا هدرأ ترتيب يماثل هذا الترتيب من حيث وجود حجرة تقع إلى شمال الكنيسة ، وفي وقت ما تحولت هذه الحجرة إلى كنيسة صغيرة مع إقامة حجرة تتضمن حوضين للمياه في عمق الأرض ، وتنفذ في اتجاه الشمال ، ويتعجب مونييريه دى فيلار من إمكانية وجود أية ارتباطات لهذين الحوضين بإقامة احتفال عيد الغطاس^(١٢٤) ومادما نعرف أصلاً أن المعمودية كانت موجودة بهذا الدير فإن تصوراته حول وجود المعمودية ضمن معالم دير الأنبا هدرأ ودير باويط مقبولة .

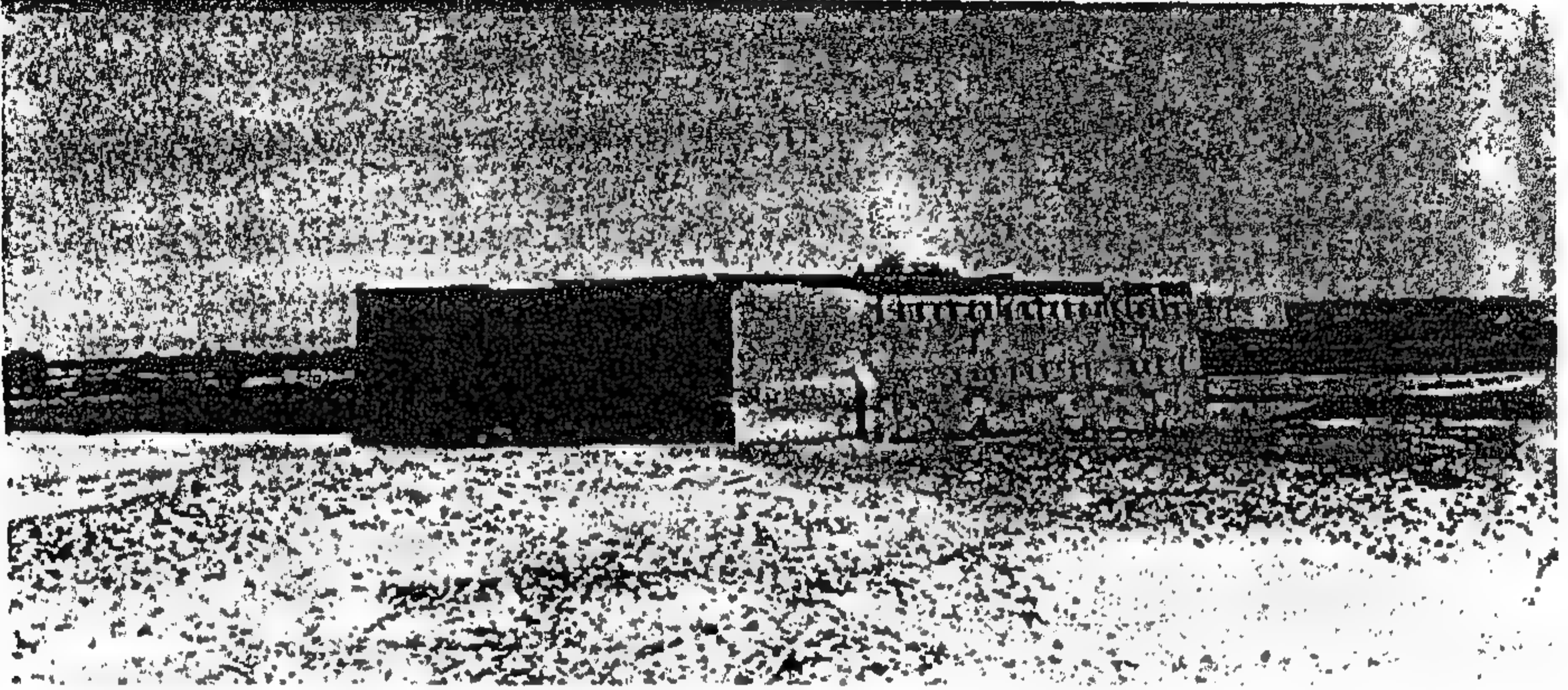
أما المعمودية التي في دير أبى حنس فهي إضافة حديثة على الجانب الشمالى للمبنى ، أما في سقارة فقد وجد كيبل ما يمكن أن يطلق عليه اسم معمودية ، مبنية من الحجر الجيري في الرواق الغربى وقد اعتبرها قائمة منذ البداية إلى شمال المدخل^(١٢٥) أما في الدير المحرق فإن المعمودية قائمة اليوم في الحنية التي في أقصى الشرق في الحائط الجنوبى للكنيسة .

وهكذا نرى أن موقع المعمودية ثابت في الكنائس المصرية^(١٢٦) ويتعارض ذلك مع الترتيب المعمول به في النوبة حيث يبدو أنها كانت تقام في إحدى الحجرات التي على جانبى الهيكل^(١٢٧) أما الأديرة البعيدة مثل دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا فلا يبدو أنها مزودة بالمعمودية .

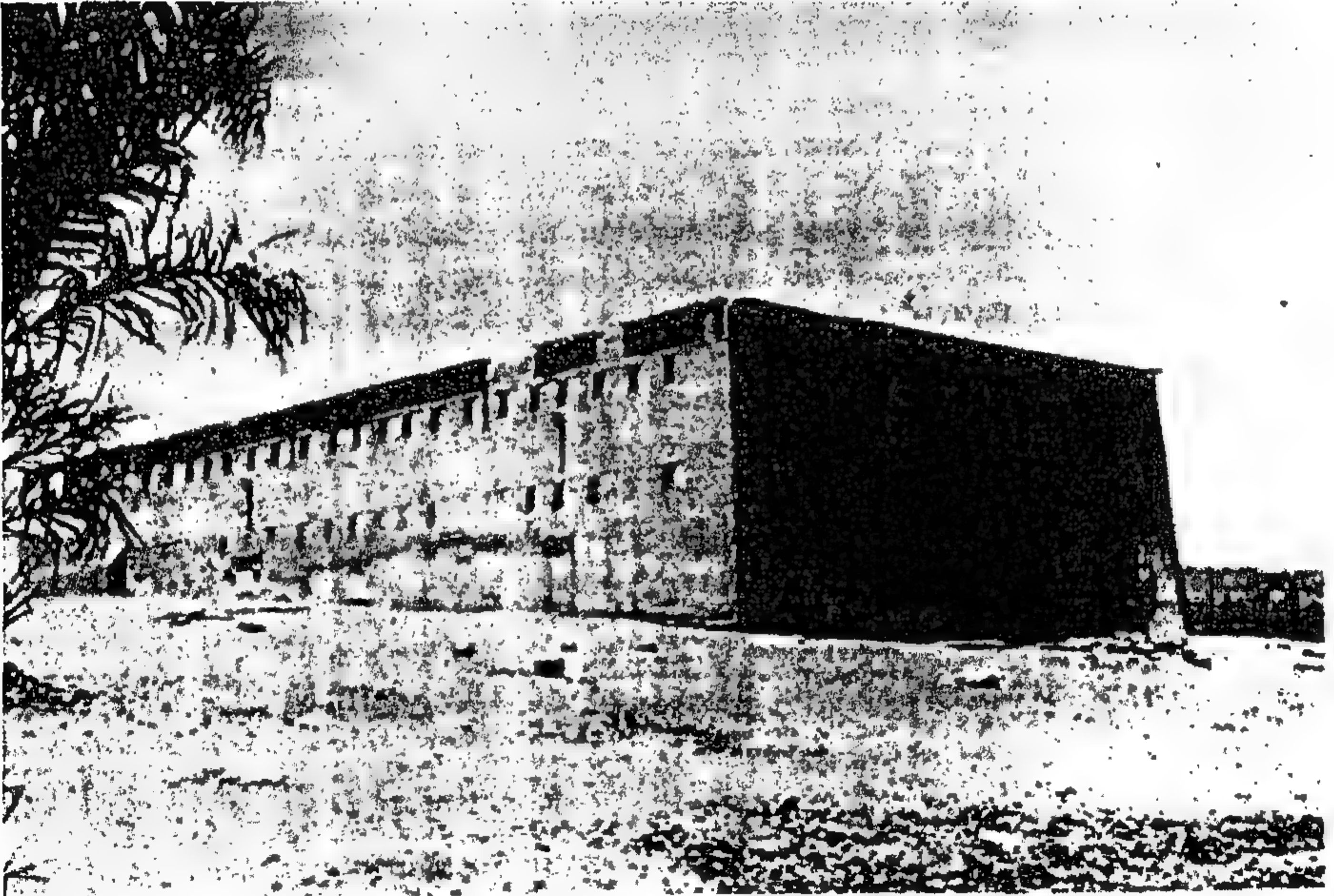
أما الخورس فلا يوجد إلا في كنائس وادى النطرون والكنيسة التي بدير الأنبا أنطونيوس ، وبالنسبة للنماذج التي في أديرة وادى النطرون نجد أن أقدم خورس موجود بكنيسة العذراء في دير السريان ، ويعود تاريخه إلى القرن التاسع ، مع أن

قصة القرن السابع التي تشير إلى تكريس الكنيسة التي في دير أبي مقار باسم القديس مكاريوس تبين أن هناك قسماً من الكنيسة يمكن اعتبار أنه هو الخورس^(١٢٨) ويتحدد القسم الفاصل بين الصحن والخورس في الكنائس ذات الأهمية بحوائط حجرية تبرز في ثلاثة مواضع بواسطة عقود عالية ، تصل بينها وبين الصحن والجناحين الجانبيين ، وتتميز كنيسة العذراء التي في دير السريان بأن هذا الحائط يمتد إلى سطح المبنى ولا يقطعه إلا باب في الوسط ، وفي هذا الصدد يتشابه أيضاً الخورس الذي بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس فيما عدا أن الباب الذي في الوسط أكثر اتساعاً ، نجد في الكنائس الصغرى أن هذا القسم يتكون من حواجز خشبية هي في حقيقتها انعكاس لتقليد قديم ، أما المداخل التي تقود إلى الخورس فإنها عبارة عن أبواب خشبية كما هو الحال في كنيسة العذراء بدير السريان (٩٢٦ - ٩٢٧ للميلاد) وكنيسة الأنبا بيشوى (تعود إلى القرنين الرابع عشر أو الخامس عشر) أو أنها تنفتح يساراً كما هو الحال في كنيسة دير الأنبا أنطونيوس ، وتؤدي هذه الوظيفة أحياناً فواصل خشبية ، والخورس أحياناً وليس دائماً (كما هو الحال في كنيسة العذراء بدير السريان) يقع في مكان يرتفع عن الصحن بدرجة سلم واحدة ولكنه يرتفع في دير القديس أنطونيوس بمقدار ثلاث درجات .

وترتفع الهياكل عامة بمقدار درجة سلم واحدة عن الخورس (في الكنائس التي يتجاور فيها مع الصحن ، كما هو الحال في الدير المحرق والكنائس الأقدم مثل كنائس الدير الأبيض والدير الأحمر) والهياكل الآن منفصلة عن الخورس (أو الصحن) بواسطة حامل للأيقونات به أبواب بالرغم مما يبدو لنا من أن هذه العادة لا يعود تاريخها إلى العصور القديمة ، وأقدم النماذج المتاحة لنا في دير السريان (كنيسة العذراء) التي يعود تاريخها إلى أوائل القرن العاشر الميلادي^(١٢٩) ويتم الدخول إلى الهيكل الأوسط من خلال «قوس نصر»^(١٣٠) أكبر من المداخل التي تقود إلى الهيكلين الجانبيين والحجرات الثلاثة التي تمثل مجموعة الهياكل تنفصل إحداها عن الأخرى بحوائط ولكنها تنفصل بواسطة عقود في دير البراموس (كنيسة العذراء) ودير الأنبا أنطونيوس .



الشكل رقم ٧ (أ) الدير الأبيض - منظر من الجنوب الغربى



الشكل رقم ٧ (ب) : الدير الأبيض المنظر من الجنوب الشرقى

IV إقامة المباني :

مواد البناء :

الدير الأبيض :

يجرى بناء الحوائط الخارجية من الحجر الجيري الأبيض وتثبت بالمونة ولكن بدون رباط ، مع استعمال بعض الكتل المكعبة من الجرانيت ، أما أعمدة الصحن فهي في الغالب من الرخام أو الجرانيت وإن كان القليل منها قد أقيم من الطوب الأحمر ربما فيما بعد ، أما الرصف فقد كان يستخدم فيه الحجر الجيري أو الجرانيت الأحمر ، ويجرى عمل سقوف الهياكل بعقود من الطوب الأحمر ، وربما حلت محل استخدام السطح المكون من ألواح الخشب ، ومن المحتمل أيضاً إقامة سقوف الصحن والجناحين الجانبيين بألواح الخشب ، أما الحائط المبنى بالطوب عبر الطرف الشرقي للكنيسة ، وكذلك حامل الأيقونات أمام الهيكل فإنهما يشكلان إضافة حديثة ، وكانت القبة نصف الدائرية التي في الطرف الشمالي من الرواق الغربي تُبنى باستخدام الطوب الأحمر ، بينما كان الحائط الذي يفصل الرواق عن الكنيسة يُبنى من الحجر الجيري ، وكذلك فإن ثلاثة من العقود التي تحمل عقود قبة الهيكل الرئيسى لتدعيمها فقد كانت تبني من الطوب بينما كان العقد الرابع وهو الذي في الجانب الشرقي يبنى من الحجر ، وكانت الممرات التي بين الهياكل تسقف بعقود من الطوب ، وكذلك الدعائم الحديثة في الصالة الجنوبية كانت تبني أيضاً بالطوب .

الدير الأحمر :

أقيمت حوائط السور من الطوب المحاط بإفريز من الحجر ، أما الأعمدة فهي مصنوعة إما من الجرانيت أو الحجر الجيري ، وبنيت الحوائط الداخلية من الطوب ، وقد غطيت بالجبس أو الحجر الجيري ، وكذلك أقيمت عقود الهياكل من الطوب الأحمر ، بالرغم من أنها أقيمت كبديل للسقوف الخشبية الأصلية ، وقد رصفت الكنيسة كلها بالأحجار ، واستخدمت الأحجار كذلك لبناء العوارض الرأسية ومن الواضح أن الأحجار التي استخدمت في بناء هذين الموقعين قد أخذت من الآثار الفرعونية .

دير الأنبا هدرا :

أقيمت الأجزاء السفلية من الحوائط باستخدام الحجر غير المصقول ، بينما أقيمت المداميك العلوية من الطوب اللبن ، وتم استخدام الطوب كذلك لعمل العقود التي فوق الجناحين الجانبيين واستخدم الطوب الأحمر لعمل العقود التي فوق النوافذ والأبواب ، والعقود المتقاطعة التي فوق الجناحين الجانبيين والقباب التي فوق الصحن ، أما الأعمدة المستطيلة التي تستخدم ركيزة للحائط فهي مصنوعة من الأحجار المصقولة ، وقد رصفت الأرضية بكتل من الحجر الجيري .

كنيسة الصحاح :

أقيمت أساسات الحوائط الخارجية من الحجر غير المصقول بينما أقيمت الأجزاء العليا من الطوب اللبن واستخدم الطوب كذلك للقباب والعقود ، أما أقواس المداخل والأجنحة فهي من الحجر المصقول ، كما رصفت الأرضية كلها بالحجر الجيري .

سقارة :

الكنيسة الرئيسية : وجدنا أن ما بقى من حوائط السور كان مبنياً بغطاء داخلي وخارجي من كتل الحجر الجيري مع ملء الفراغات بشظيات وقوالب من الطوب بالإضافة إلى المونة ، ولكن نظراً لأن المداميك العلوية قد زالت فإننا نشك فيما إذا كانت هذه الحوائط قد بُنيت كلها بالأحجار ، أما الأعمدة وقواعد الأعمدة فهي مبنية في معظمها من الحجر الجيري ، بالرغم من أن ثلاثة منها كانت مقامة من الجرانيت بالإضافة إلى عمودين من الجرانيت على جانبي الباب الغربي ، أما البلاطات المستخدمة في الرصف فقد كانت من الحجر الجيري ، كما كانت تيجان الأعمدة كلها من الحجر الجيري المستخرج من طرة ، ولا بد أن السقف كان من الخشب بسبب المسافات التي تظهر في الصحن ، وقد اختفت أرضية الهيكل ولكن كميات من شظيات الرخام تبين أنه كان مبنياً من هذه المادة ، أما المحراب الأقدم فقد كان من الحجر بينما بنى الأحدث الذي يقع غرباً من الطوب الأحمر ، وقد انقسم الرواق الغربي إلى ثلاثة أقسام بواسطة حائط من الطوب الأحمر أقيم في وقت لاحق ، كما كانت العتبة الغربية مبنية من الجرانيت أما الحائط الذي كان يقسم الرواق من الصحن فقد أقيم

من الحجر ، أما الكنيسة الجنائزية التى تقع فى نفس البقعة فقد تميزت بالحوائط المبنية من الطوب الأحمر مع غشاء رقيق من الحجر ، أما الأعمدة وتيجان الأعمدة والأرضية فهى جميعها من الحجر الجيرى .

باويط :

الكنيسة الجنوبية : كانت حوائط السور من الحجر المنحوت على الوجهين الداخلى والخارجى وقد مُلئت الفتحات بالطوب الأحمر ، وكانت الأرضية مرصوفة بكتل من الجرانيت مأخوذة من المعابد الفرعونية وكانت الأعمدة كلها من الحجر الجيرى ، ولم ترتفع الحوائط إلى الارتفاع الكافى للسماح للدارسين بتكوين فكرة عن طريقة إقامة السقف ، ولكننا نلاحظ أن اتساع الصحن قد فرض إقامة السقف من ألواح الخشب كما هو الحال فى سقارة.

الكنيسة الشمالية :

تعتبر مبانيها أقل جودة وقد استخدم فيها الطوب الحمر أو اللبن ، ولم يُستخدم الحجر الجيرى إلا فى العوارض الرأسية ، والعوارض العليا التى فوق الأبواب والأعمدة ، والعقود التى فوق الأبواب والنوافذ .

دير الأنبا أنطونيوس :

بُنيت حوائط الكنيسة من الأغصان المجدولة وعليها طبقة من الطلاء وتمت تقويتها فى بعض الأماكن بقوالب الطوب ، والأحجار ، أو الأحزمة الخشبية ، أما الأرضية فهى من الحجر مثلها مثل لبنات العقود ، وكذلك السقوف والقباب نجد أنها قد أقيمت من الأغصان المجدولة ودعمت السقوف بعوارض خشبية ، أما القباب فقد دعمت بالأحجار، وتمت تغطية الأغصان المجدولة بالجبس داخليا وخارجيا .

دير الأنبا بولا :

نفس ترتيب دير الأنبا أنطونيوس ، أى بناء الحوائط من الأغصان المجدولة وعليها طبقة من الطلاء وكذلك الأسقف والقباب مع رصف الأرضية بالأحجار ، وهناك تقوية من الأحجار عند قاعدة الحائط الشمالى.

دير أبو مقار :

تعتبر الحوائط الخارجية بدير أبى مقار مثل حوائط كافة كنائس وادى النطرون مغطاة بطبقة سميكة من الجبس بحيث أصبح من الصعب تحديد الطبيعة الحقيقية للمادة المستخدمة فى بنائها ، وعندما تكون الأجزاء الداخلية من المبانى ظاهرة فإنها تبدو مبنية من قوالب الطوب اللبن البسيطة وترى فى كنيسة الأنبا مكاريوس أن الصحن كان يتميز يوما بالأعمدة الرخامية وكان السقف من الخشب ، أما الآن فإن القباب والسقف من الطوب ، والدعائم من الأحجار الضخمة ، والأرضية مغطاة بالأحجار ، أما عقود الكنيسة فهي جميعها من الطوب.

ونجد أن السقف فى كنيسة القديس أبسخيرون وهو الذى يغطى الصحن الشمالى والقسم الشمالى من الخورس قد بنى من الطوب الأحمر ، ومعه قوس من الطوب فى الناحية الجنوبية ، ويذكر هوايت أن تاريخ هذا السقف يعود إلى القرن الثالث عشر ويبين أن القسم الجنوبى للكنيسة يمثل إضافة حديثة (١٣١) أما المدخل المسدود فى الحائط الشمالى فإن عارضتيه الرأسيتين مع مداميك من ألواح الخشب والعارضة العليا أيضاً من الخشب ، أما الحائط الذى يفصل الصحن عن الخورس فهو مقام من الحجر .

دير الأنبا بيشوى : بُنيت أسقف الصحن والجناحين الجانبيين بكنيسة الأنبا بيشوى من الطوب الأحمر أما الأرضية فقد رصفت بكتل من الحجر الجيرى .

ويوجد فى الشرفة الشمالية عقد من الطوب الأحمر وقبة من نفس المادة ، أما الخورس فهو مسقوف بالطوب الأحمر كما استخدم الطوب الأحمر كذلك فى قبة الهيكل الأوسط .

أما كنيسة القديس أبسخيرون الصغرى فهي متصلة بالجهة الجنوبية من الكنيسة الرئيسية وهى مغطاة بقبة من الطوب الأحمر ، أما أرضيتها فهي مرصوفة بكتل من الحجر الجيرى .

دير السريان :

كنيسة العذراء :

بُنيت الأسقف التي تعلو الصحن والجناحين الجانبيين من الطوب أما القبة نصف الدائرية التي في الطرف الغربي للكنيسة فهي من الأحجار المصقولة ، وكذلك فإن القباب نصف الدائرية التي تغطي الخورس قد بُنيت من نفس المادة ، ولكن طبقة الجبس السميكة تجعلنا غير متأكدين من المادة المستخدمة والآن فإن الجبس مغطى بالرسومات المرسومة بالزيت ونحن غير متأكدين أيضاً مما إذا كانت قبة الخورس مبنية من الطوب أم الحجر ، أما الأرضية فهي مرصوفة بكتل من الحجر الجيري .

دير البراموس :

كنيسة العذراء : أقيمت أسقف الصحن والجناحين والخورس من الطوب ، وقد فُصل الجناحان عن الصحن بدعائم حجرية صلبة ، وتتميز الدعامة التي في الطرف الغربي من الجناح الجنوبي بأن لها تاج من الحجر الجيري ، وقد رصفت الأرضية بالحجر الجيري .

الدير المحرق :

كنيسة العذراء :

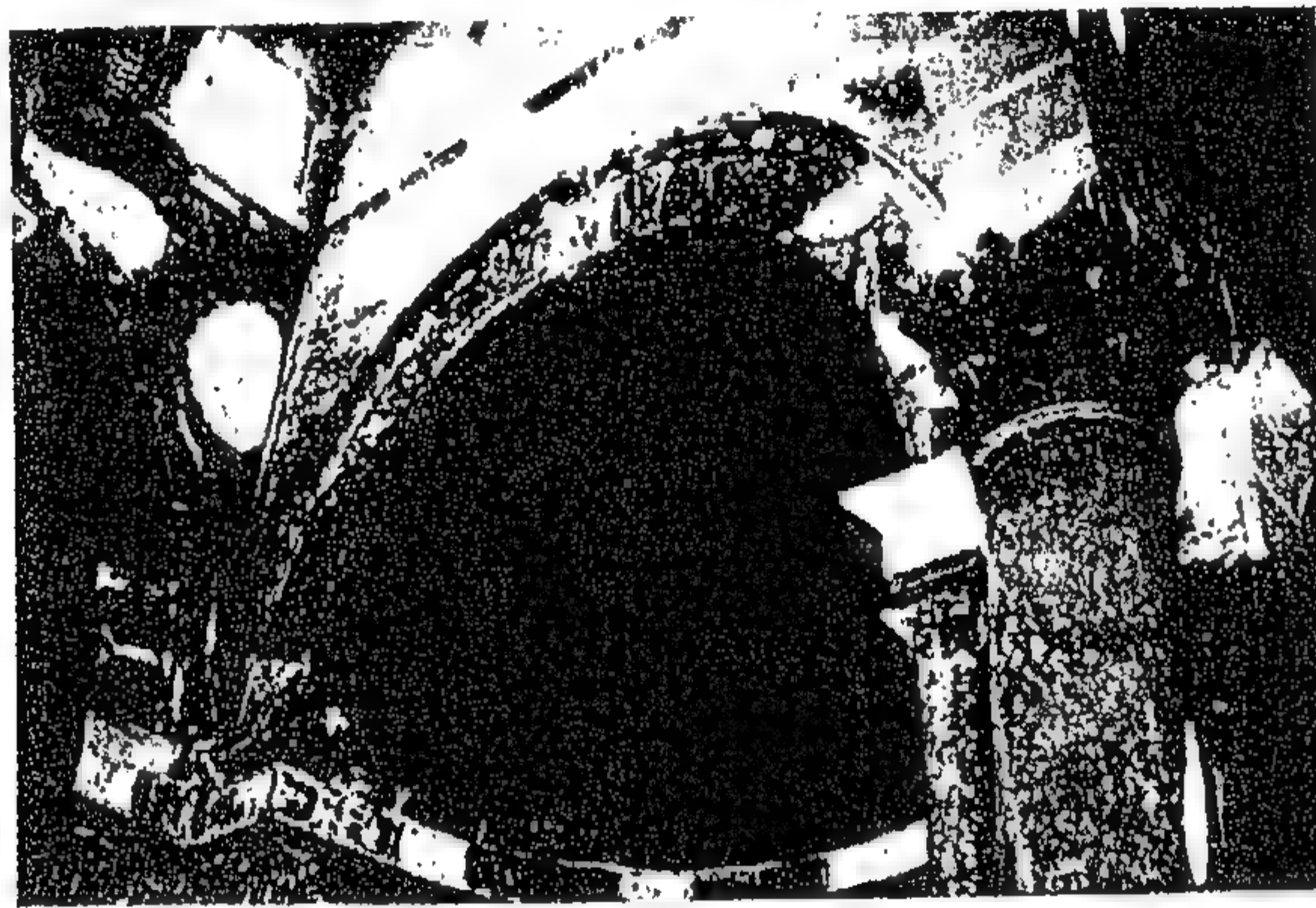
أقيم سقف الرواق الشمالي والقسمين اللذين في الاتجاه الشمالي الغربي من الصحن من الخشب ، وهذا السقف نفسه عبارة عن أرضية للدور الذي يعلوه أما بقية الصحن فهي مسقوفة بقباب من الطوب ، وأما الدعائم الأربعة التي تقسم الصحن إلى تسعة أقسام فهي من الحجر ، وأما الأرضية فقد رصفت بالحجر الجيري.

قدمنا في سياق هذا الملخص الخاص بالمواد المستخدمة في بناء الكنائس القباب التي تبطلت سقوفها الأصلية المصنوعة من الألواح الخشبية إلى قباب مصنوعة من

الطوب (أو الأحجار) كما نوهنا عن العقود فى مواضع عديدة ، وكان هذا الانتقال مؤخراً محل استفسار من إيفرز وروميو اللذان توصلا خلال فحصهما لكنائس الدير الأبيض والدير الأحمر إلى استنتاج أن الصحن الرئيسى فى كلا المبنىين قد ترك بدون غطاء منذ البداية ^(١٣٢) وقد تحدى مولر - وينر هذه الفكرة مما يجعلنا لا نهتم بها كثيراً ، وهى تقوم أساساً على المقارنة بين كنيسة الدير الأبيض على وجه الخصوص وبين بعض المعابد البطلمية مثل معبد إدفو وقد جرى التنويه عن أوجه التشابه الواضحة مرات عديدة وهى الشكل الخارجى للمباني ، ووجود المزاريب المنحوتة على شكل رأس آدمى أو حيوانى أو خرافى ... إلخ ، بالرغم من أن محاولة المساواة بين مكونات الأثرين (مثل صحن الكنيسة والبوابة التى فى مدخل المعبد) غير مقنعة تماماً ، ويعتبر اقتراح إيفرز وروميو شديد الاختلاف والتنافر مع الممارسات المعروفة فى عمارة الكنائس المصرية ، حتى أننا فى حاجة إلى دليل له طبيعة أكثر واقعية ، وليس هناك مجال للاعتراض على شيوع استخدام الألواح الخشبية لعمل سقوف الكنائس المبكرة ، وأن هذه السقوف لم تستبدل إلا عندما بدأت مصادر الخشب فى الندرة (تعتمد مصر على الأخشاب المستوردة) وقد حدث الإحساس بهذه الندرة بعد الفتح العربى فى أواسط القرن السابع الميلادى ، ولكن حلول الطوب محل الخشب استغرق فترة طويلة انتظاراً لزوال الأعمال الخشبية نتيجة لأنشطة الغوءاء أو بمرور الزمن .

ويظن هوايت أن السقف الخشبى فى كنيسة العذراء بدير السريان لم يستبدل حتى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر (الحقيقة هى أن هذه الكنيسة تم بناؤها فى القرن التاسع وأقيم لها سقف خشبى مما يوضح لنا أنه حتى ذلك التاريخ لم تتوقف هذه العادة الخاصة بإقامة السقوف الخشبية) ^(١٣٣) وتقدم لنا كتابات أبى صالح دليلاً أشد إقناعاً لأنه تحدث كثيراً عن بناء القباب والعقود بالطوب بعد زوال عادة استخدام الألواح الخشبية ^(١٣٤) وقد وصف لنا كيفية إحراق كنيسة القديس مرقوريوس (أبو سيفين) بواسطة الغوءاء فى سنة ١١٦٨ للميلاد .. وما تبع ذلك من إعادة بنائها واستكمال الهيكل واستبدال السقف المقام من القباب الخشبية الصغيرة بعقود مبنية من الحجر ^(١٣٥) لقد كانت عادة استخدام الألواح الخشبية فى عمارة الكنائس القديمة شائعة ولم تكن قاصرة على مصر فقط ^(١٣٦) وقد يظن الإنسان أن نور الشمس اللامع والحرارة الشديدة فى مصر قد جعلت الصحن المفتوح بكامله غير مناسب لهذه الأحوال ، وتقف الحقائق المعروفة والمنطق معاً ضد فكرة إيفرز وروميو .

وقد اشتمل أسلوب صناعة السقف الجديد أساسيا على عقود فوق الصحن والجناحين والقباب وأنصاف القباب التي فوق الهيكل (انظر الشكل رقم ٨) أما بالنسبة للخورس فهناك قبة رئيسية ومعها أنصاف قباب في الشمال والجنوب أو تغطية بسقف مقوس في تطور أحدث ، (١٣٧) كما هو الحال في الكنائس الرئيسية في دير الأنبا بيشوى ودير البراموس ودير الأنبا أنطونيوس ، وهناك استثناءات خاصة بالنسبة للسقف المقوس للصحن والجناحين الجانبيين منها أن الكنائس الصغرى بقصور الأديرة تغطيها سقوف مسطحة ، وكنيسة التسعة والأربعين شهيدا بدير السريان لها قبة كذلك ،



الشكل رقم ٨ : الدير الأبيض : القبة نصف الدائرية للهيكل - الجزء الجنوبي

وأيضاً الكنيستان الصغيرتان بدير البراموس لكل منهما قبة وكان الصحن في كنيسة دير الأنبا هدرا وكنيسة الصحاح مغطى بقبتين ، ونجد في كنيسة القديس أبسخيرون بدير الأنبا بيشوى أن الصحن مغطى بقبة كاملة ، وكذلك فإن القسمين الطويلين الممتدين باتجاه الشمال - الغرب بالدير المحرق يغطيها سقف مسطح أما الأقسام السبعة الأخرى فإنها مغطاة بالقباب ، ونجد أن القسمين الغربيين في ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا تغطيها قبتان ويغطى القسم الغربى من الصحن بكنيسة العذراء في دير السريان قبة نصف دائرية ، وكذلك فإن صحن دير أبى حنس تغطيه الآن ثلاث قباب ، أما الكنائس الحديثة كلها فإنها مغطاة بالقباب ، أما السقوف ذات القباب فوق الهياكل فإنها ذات أشكال مختلفة ونجد أن السقف الخشبي للهيكل الجنوبي بكنيسة القديس مكاريوس في دير أبى مقار قد حل محله سقف أسطوانى تغطيه قبة صغيرة في الجانب الشرقى ، ونجد كذلك أن هياكل الكنيسة الصغيرة المكرسة

على اسم التسعة والأربعين شهيداً وكنيسة الست مريم الصغرى فى نفس البقعة لها
سقوف أسطوانية ما عدا الهيكل الأوسط بكنيسة الست مريم.

والسقف الأسطوانى فى العادة هو الذى يشبه البرميل أو النفق ، ونجد فى
كنيستي الأنبا هدرا والصحاح سقوفاً أسطوانية محصورة بين طرفى القوس فى
البناء ، فى الأولى منهما نجد السقف الأسطوانى فى وسط الجناحين الشمالى
والجنوبى وعند طرفى الجناحين . أما فى الثانية (تجديد افتراضى) فإن السقف
الأسطوانى فى وسط الأجنحة الشمالى والجنوبى والغربى ^(١٣٨) وتوجد نفس هذه
السقوف فى دير البراموس بكنيسة العذراء ، فى وسط الجناح الغربى وكذلك أيضاً فى
الطرف الشرقى للجناحين الجانبيين فى دير أبى مقار فهو مغطى بسقف مقوس مقسم
إلى أربعة أجزاء متصلة ، ونجد فى كنائس أديرة وادى النطرون أن العقود العمودية
على المحور تستخدم كأضلاع للسقوف المقوسة ، وقد استخدمت هذه الطريقة فى إقامة
الأعمال الحديثة التى فى القاعة الجنوبية بالدير الأبيض ، أما فى كنيستي دير الأنبا
هدرا والصحاح فإن السقف المقوس متصل فيما عدا الأجزاء التى تتداخل فيها
السقوف الأسطوانية فى المناطق المحصورة بين طرفى القوس فى البناء .

وتظهر لنا كنائس وادى النطرون تطور شكل القبة من الطراز الذى يشبه خلية
النحل إلى الطراز نصف الدائرى ، وقد استخدمت ألواح الخشب القديمة لتقوية القبة
وقد حلت محلها فيما بعد الأقواس التى تبنى عبر زوايا الحجرة للتدعيم وهى ذات
شكل مجوف نصف دائرى ، وفيما بعد (فى القرن الثالث عشر) ^(١٣٩) استخدمت هذه
الأقواس بشكل أكثر تعقيداً ، ويبدو أن نظام الأقواس لم يستخدم فى كنائس وادى
النطرون قبل القرن التاسع ^(١٤٠) أما فى غير ذلك من الأماكن فإننا نجد أن الكنائس
القديمة بديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا لها قباب تشبه خلية النحل ولكن جميع
القباب فى الدير المحرق ذات شكل نصف دائرى ، وليست هناك مساقط للنور فى هذه
القباب ولكنها جميعها تعلو الممرات ذات الأسقف الأسطوانية التى بين الهياكل فى
الدير الأبيض ، وكان من الواضح أن السقف الخشبى فى الكنائس القديمة يجرى
تدعيمه بأعمدة حجرية متصلة بمجموعة البواكى ، وبعد أن حلت السقوف والقباب
المبنية من الطوب محل السقف الخشبى أصبحت هذه الأعمدة غير كافية وحلت محلها
دعائم قوية أو تحولت هى نفسها إلى دعائم مستطيلة الشكل ، وفى نفس الوقت اختزل

عرض الصحن بينما ازداد عرض الجناحين الجانبيين بشكل متماثل كنتيجة طبيعية لتغيير أساليب إقامة السقوف ، ومرة أخرى يمدنا أبو صالح بدليل واضح عن هذا التطوير .^(١٤١) فنجد أن كنيسة العذراء بدير البراموس تكشف لنا عن هذا التغيير في نظام استخدام البواكى ،^(١٤٢) الذى استخدمته جميع الكنائس التى أقيمت بعد ذلك ، ومن الممكن أيضاً أن تكون الكنيسة الرئيسية فى سقارة قد طبقت هذا النظام قبل انهيارها ، ويمكن القول بأن آثار ما حسبه كيبل دعائم كانت موزعة على مسافات كبيرة فى صف واحد بطول المحور الأوسط^(١٤٣) أما الكنيسة الجنوبية فى باويط فليست بها آثار تكشف عن أنشطة إقامة مبانٍ فيما بعد حسب هذا الأسلوب ، ونستطيع افتراض أن الصحن البالغ الاتساع لم يزود بسقوف جديدة بعد زوال السقف الخشبي ، وربما كانت الكنيسة الشمالية المتواضعة التى أقيمت معظم مبانيها بالطوب هى البديل الأحدث الذى حل محل الكنيسة الأقدم المجاورة لها .

أما فى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا حيث تضيق مساحة الفراغات فإن الدعائم المتناثرة قد حلت محلها أعمدة مستطيلة تستعمل ركائز للحائط ، مع ترك جسم الكنيسة كله بدون إشغالات ، وكانت الدعائم فى معظم الحالات بدون قواعد أو تيجان برغم أن الدعامة التى فى كنيسة العذراء بدير البراموس فى الطرف الغربى للجناح الجنوبى والتى تعود إلى فترة معمارية أكثر قدماً يعلوها تاج مركب من عناصر مختلفة.^(١٤٤)

ويستطيع الدارس أن يتفكر فى نظام الإنارة المستخدم فى الكنائس القديمة مثل تلك التى فى الديرين الأبيض والأحمر (عندما كان لها سقوف خشبية مثل الكنائس الأخرى) ونجد أن من بين الخصائص التى استخدمت لتمييز البازيليكا المثالية خلال أوائل العصر المسيحى وجود إضاءة فى الجزء العلوى من حائط الكنيسة فوق سقف المبنى ، وكان هذا الجزء مليئاً بالتوافذ^(١٤٥) ومن المحتمل أن الكنيستين المصريتين موضوع حديثنا لم تصل إليهما الإضاءة بهذا الأسلوب ، أما صفا النوافذ الموجودان فى حوائط السور فلم يكن لهما وجود فيما مضى ، وأما تلك النوافذ التى كانت تؤدي هذه الوظيفة فلا بد أنها كانت كافية لتوفير القدر المحدود من الإضاءة التى كانت مطلوبة ، أما الصفوف العلوية فى الحوائط الشمالية والجنوبية والغربية فقد تكفلت بإضاءة الشرفات بينما وفرت الصفوف السفلية الإضاءة للرواق الغربى ، والقاعة الجنوبية والجناح الجانبى فى الجانب الشمالى، ومع تطبيق هذا النظام أصبح الجناح الجنوبى والصحن وكذلك القسم الغربى من الكنيسة يستقبلون جميعاً إضاءة غير مباشرة ،

كما كانت الإضاءة تصل إلى الجناح الغربى من خلال سلسلة ثانية من النوافذ التى فى الشرفة ، أما الجناح الجنوبى والصحن فكانت تصل إليهما الإضاءة من خلال نوافذ الشرفة وصف آخر من النوافذ فى الحائط الذى يفصل الجناح الجنوبى عن الصالة . ونشك فى أن تكون الحاجة الإضافية للإضاءة المباشرة للصحن بواسطة الجزء العلوى من الحائط الملىء بالنوافذ ضرورية خاصة مع وضع العادة الحديثة فى الاعتبار ، أما شرفات الكنائس النوبية فلم تقدم إضاءة مباشرة للصحن ونفس الكلام ينطبق على الكنائس السورية القديمة ^(١٤٦) وعندما جرى استبدال السقوف الخشبية فى الديرين الأبيض والأحمر (من المؤكد أن ذلك قد حدث قبل انقضاء القرن الثانى عشر) فقد فتحت النوافذ فى قمة قبة الهيكل كما فتحت النوافذ فى الأجزاء البارزة فوق ممرات الهيكل ، ولا نستطيع الحديث عن ماهية الإضافة التى حدثت بالنسبة للصحن .

وعند فحص نظام النوافذ فى الكنائس الأخرى نستطيع الخروج بعدد من الملاحظات ، إن عدد النوافذ محدود بما يتمشى مع الحاجة إلى قدر معين من الإضاءة، وقد فتحت غالبية النوافذ فى القسم الشرقى من الكنيسة خاصة فى القباب وفى محيط القباب ، وأيضاً فى الحائط لحجرات الهياكل الثلاثة (وكذلك الحجرات التى فى أقصى يسار الجناحين الجانبيين) أما عن النوافذ التى فى جسم الكنيسة فهى محدودة العدد كما كانت تغفل فى بعض الأحيان ، وإذا وجدت فإنها تقام فى أعلى الحوائط وغالبا تحت السقف مباشرة (أمثلة على ذلك : فى كنيسة الأنبا بيشوى فى الصحن والخورس ، وكنيسة القديس أبسخيرون بدير الأنبا بيشوى ، وكنيسة العذراء بدير السريان ، وكنيسة العذراء بدير البراموس ، وكنيسة الصحاح بدير الأنبا هدرا فى الرواق الداخلى) ومن المحتمل أن تكون النوافذ فى الكنائس التى أقيمت فيها القبة فوق الصحن (كنيسة الصحاح بدير الأنبا هدرا) قد فتحت أيضاً فى القبة كما هى العادة ، أما كنيسة ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فقد اعتمدتا وحدهما على هذا النظام الخاص بالإضاءة ، وتستثنى كنيسة الدير المحرق من هذا المصدر الخاص بالإضاءة لأنها مزودة بنظام النوافذ التى فى الجزء العلوى من حائط الكنيسة بالإضافة إلى مجموعة من النوافذ فى الحائط الشرقى من الصحن تبرز فوق مستوى الهيكل ^(١٤٧) وهناك أيضاً نافذة عليا فى الحائط الغربى .

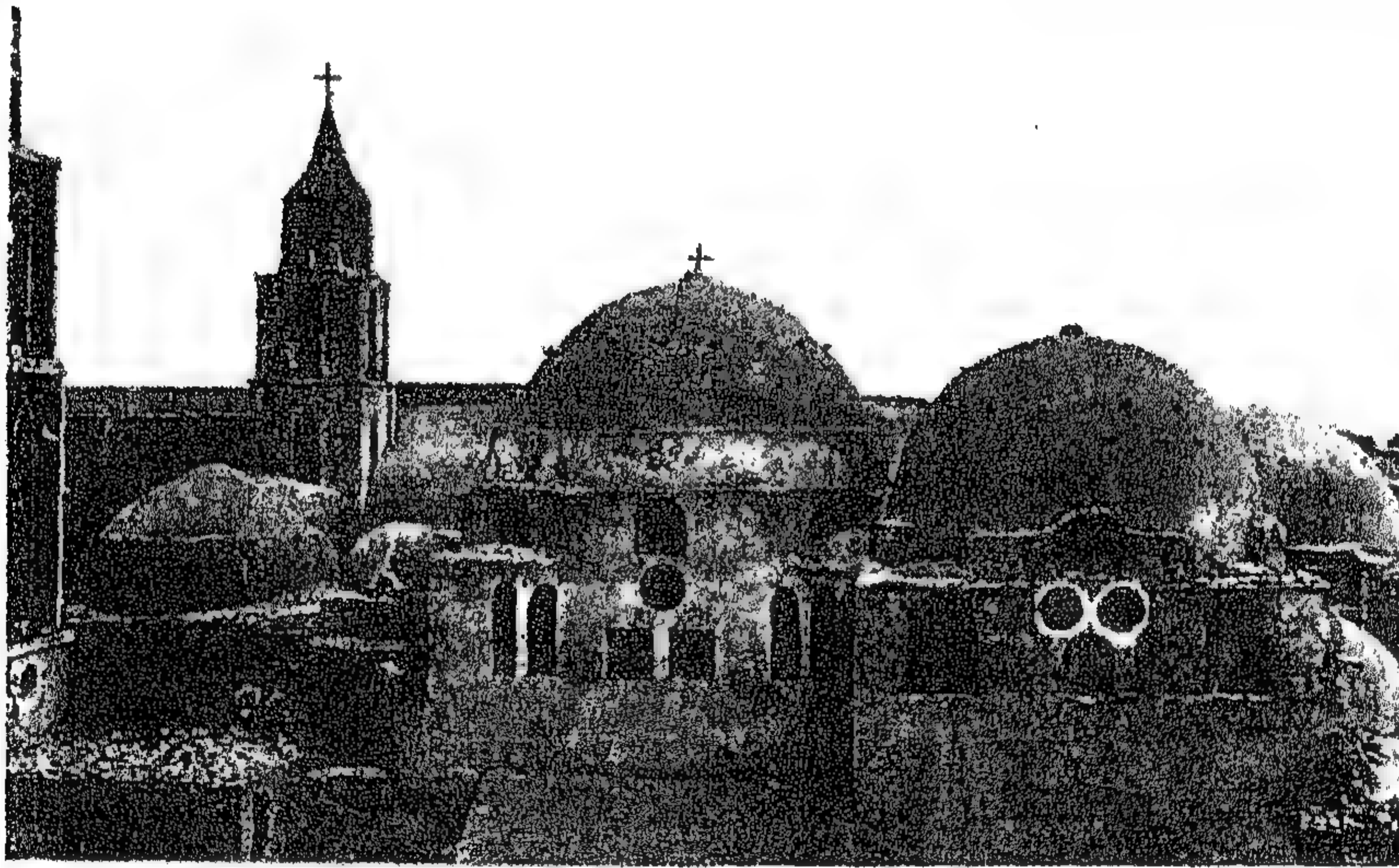
وقد سُدَّتْ العديد من النوافذ الأصلية ويصدق ذلك على كنائس وادى النطرون حيث نجد غالباً دليلاً خارجياً يدلنا على أنها كانت موجودة فيما مضى (انظر الشكل رقم ٩) .

وإذا لخصنا كل هذا الذي أوردناه نقول أنه من الممكن عمل تقسيم زمنى نصنّف به الكنائس إلى مجموعتين تتميز كل منهما بخصائص محددة :

١ - التاريخ : من أواسط القرن الخامس إلى السابع الميلادى .

التخطيط الخارجى : مستطيلة الشكل ويزيد مقياسها الطولى عن العرضى بدرجات مختلفة ، وكافة واجهاتها الخارجية مستقيمة .

المدخل : فى العادة مدخل واحد (الكنيستان فى سيليا ، وكنيسة دير أبى حنس) ولكن الشائع وجود مدخلين بمعدل مدخل واحد فى كل من الجانبين الشمالى والجنوبى ، أما الكنائس التى بها رواق غربى فإن بها مدخل ثالث فى الجانب الغربى (وهذا المدخل هو الوحيد فى دير أبى حنس) وهناك استثناء واحد يتميز بتعدد الأبواب ويوجد فى كنيسة الدير الأبيض .



شكل رقم (٩) : دير أبى مقار - شبابيك مسدودة فى قباب الهيكل

التخطيط الداخلى : هناك حالة واحدة نجد فيها أن جسم الكنيسة الأصلية ليست به أقسام وتمثلها الكنيسة التى فى دير أبى حنس ، وفى هذه الحالة يكون الصحن واسعاً بما يفوق الجناحين الجانبيين ، ومنفصلاً عنهما بصفتين من الأعمدة ، ومن المؤكد وجود شرفتين فى بعض الكنائس وليس جميعها ، وهناك فى الطرف الشرقى نظام هيكل المذبح الواحد ويتميز بأن الهيكل فى هذه الحالة نصف دائرى سواء كان

عنصراً واحداً أو ضمن نظام ثلاثى ، ويتصل بجانبى الهيكل حجرتان أو أكثر تستخدم إحداهما أو اثنتان منهما لحفظ الأواني والملابس ، وتنفرد الكنيسة التى فى باويط بوجود حجرة عمودية على المحور بها حنية مربعة بدلاً من المحراب المعتاد ، أما فى الطرف الغربى فهناك رواق داخلى أو خارجى ، وهو من المعالم غير الموجودة فى الديرين الأبيض والأحمر .

السقف : من الخشب .

الإضاءة : غير مؤكدة ، فهى غير مباشرة فى الكنائس ذات الشرفتين ومن المحتمل أنها تتم عن طريق الجزء العلوى من الحائط فى بقية الكنائس .

مواد البناء : استخدمت الأحجار على نطاق واسع لبناء الكنائس ذات الأهمية سواء بشكل عام كما هو الحال فى الدير الأبيض أو بشكل محدود كما هو الحال فى المداميك السفلية من الحوائط الخارجية والأرضيات والأبواب ... إلخ ، أما فى الكنائس الأصغر مثل كنيسة الدير الأحمر فقد استخدم الكثير من الطوب ولكن استمر استخدام الأحجار فى الأرضيات وغيرها من المعالم المعمارية الصغيرة ، كذلك أعيد استخدام الأحجار المصقولة حيث وضعت فى الواجهات الخارجية والداخلية كما جرى أيضاً استخدام الدبش .

١- (أ) - التاريخ : فى القرنين السابع والثامن كنيسة الأنبا هدرا والصباح ، تمثلان اختلافات متأخرة من الطراز [1]. ومازالتا مستطيلتين وبكل منهما مذبح ثلاثى منفرد ، يظهر مربعاً على المسقط الأفقى وهو بالنسبة لكنيسة الأنبا هدرا داخل فى جسم الكنيسة ومازال المدخلان الرئيسيان موجودان على الجانبين الشمالى والجنوبى، والصحن بكل منهما أعرض من الجناحين الجانبيين (يبدو فى كنيسة الأنبا هدرا أن الدعائم الأربعة التى تقسم الصحن إلى قسمين متساويين ليست إلا إضافة حديثة زمنياً بهدف تسهيل عملية إقامة القباب فوق الصحن) .

٢- التاريخ : القرن السابع الميلادى فصاعداً .

التخطيط الخارجى : مستطيل ومربع أو مربع تقريباً والأوجه الخارجية مستقيمة .

الداخل : مختلفة وتبدأ من مدخل واحد (أديرة المحرق والأنبا أنطونيوس والأنبا بولا) إلى الداخل الثلاثة الشائعة فى كنائس وادى النطرون وأماكنها فى الحوائط الثلاثة الشمالى والجنوبى والغربى .

التخطيط الداخلى : ينقسم إلى ثلاثة وحدات أساسية - الصحن ، والخورس ، والهيكل ، ونجد فى الكنائس القصيرة أن الصحن و الخورس لهما نفس الأبعاد ، وقد حلت محل صفوف الأعمدة من الطراز [1] التى بالصحن دعائم صلبة من الأعمدة المستطيلة التى تستخدم ركيزة للحائط فى صفوف طولية أو فى مجموعات مكونة من أربعة أعمدة مقامة فى الوسط كما هو الحال فى الدير المحرق ، ويتقلص اتساع الصحن بالتناسب مع الجناحين الجانبيين ، أما الدعائم فتعلوها البواكى ، ويبرز الخورس كعنصر منفصل ربما أثناء القرن السابع^(١٤٨) وتوجد فى الطرف الشمالى ثلاثة هياكل على خط واحد وفى كل هيكل مذبح (باستثناء الدير المحرق الذى به مذبح واحد) ويعتبر المسقط الرأسى للهيكل مربعاً على عكس المحراب القديم (فيما عدا الكنيسة الصغرى بدير البراموس) والهيكل الأوسط أكبر من الهيكلين الجانبيين ، ولا توجد حجرات لحفظ الأوانى والملابس ولسنا متأكدين من التاريخ الذى تحولت فيه إلى نظام الهياكل الثلاثة ذات المذابح ، وللأسف فإن مصدرنا من القرن السابع لم يوضح هذه النقطة^(١٤٩) وهناك دليل يدفعنا إلى افتراض أن ذلك قد حدث فى القرن التاسع على الأكثر ، ومن المعتاد وجود ثلاثة مداخل من الصحن إلى الخورس وثلاثة مداخل من الخورس إلى الهيكل (يوجد مدخل واحد فقط فى كنيسة العذراء بدير السريان ودير الأنبا أنطونيوس ، عبارة عن فتحة متوسطة من الصحن إلى الخورس) وفيما يتعلق بالطرف الغربى للكنيسة فمن المعتاد إقامة رواق داخلى مع اختفاء الرواق الخارجى .

السقف : حل السقف المقام من الطوب (وأحياناً من الحجر) تدريجياً محل السقف الخشبى فى العقود والقباب ومن المعتاد تغطية الصحن والجناحين بالعقود أما الهياكل فتغطى بالقباب .

الإضاءة : تتحقق الإضاءة أساسياً عن طريق النوافذ التى فى القباب والحوائط الشرقية مع القليل من النوافذ العالية فى حوائط الصحن ، ويتميز الدير المحرق وحده باستمرار استخدام نظام الإضاءة عن طريق النوافذ التى فى الجزء العلوى من الحائط.

مواد البناء : السائد هو استخدام الطوب سواء منه اللبن أو الأحمر ، أما استخدام الأحجار فقد كان محصوراً فى الأرضيات، والمداخل والنوافذ وأحياناً لتقوية الأساسات .

أما التغييرات المفصلة في الطراز [2] فلم تحدث في نفس الوقت وإن كانت العناصر القديمة والحديثة قد استخدمت جنباً إلى جنب لفترة من الزمن ، وعلى سبيل المثال فإن السقوف الخشبية عاشت فترة طويلة بصرف النظر عن اختلاف طول الفترة من مكان إلى آخر ، أما غموض ما أورده بنجامين فهو يدور حول هذه النقطة لأنه يصف الخورس مثل القبة التي يمكن اعتبارها دليلاً واضحاً على استمرار هذا النظام في إقامة السقوف حتى أوائل القرن السابع ، بينما يتحدث في وصف الصحن عن صفوف الأعمدة ، وهي في الحقيقة دعائم أو أن نظام إقامة السقف في هذا المبنى كان خليطاً من الخشب والطوب ؟ ولا شك أن شرح هذه المعلومات القيمة مفتوح للجدال .

٢ (أ) - دير الأنبا أنطونيوس ودير الأنبا بولا :

الخلافاً موجودة حول الطراز [2] حيث يتكون جسم الكنيسة من سلسلة من الأقسام المبنية من الشرق إلى الغرب بدون التقسيم إلى الصحن والجناحين .

وتتضمن التطويرات الأحداث الإقلال من عدد النوافذ بسدها ، وكذلك العودة إلى استخدام الخشب كمادة لإقامة السقف والتغطية باستخدام الجبس السميك خارجياً وداخلياً لإخفاء عيوب البناء ، مع إهمال الهيكل الشمالي في بعض الأحيان ، وتعود أسباب كافة هذه التغيرات إلى التقلص التدريجي في الحجم ، والأهمية وثروة المجتمع .

٧ الآثار :

الحقيقة هي أنه لم يبق شيء من الآثار الأصلية في كنائس الأديرة وربما يرجع ذلك إلى حقيقة أن معظمها كان من الخشب (١٥٠) وعلى سبيل المثال ليست لدينا دلائل عما كان مخصصاً لجماهير المصلين في جسم الكنيسة ، ولابد أن المقاعد كانت تتكون من الدكك الخشبية البسيطة ، بالرغم من أن ندرة هذه المادة تعود إلى أنها كانت تستخدم بكثرة لأغراض غير ضرورية ، وفي هذه الأيام لا توجد مقاعد ويظل الرهبان وقوفاً طوال خدمة القداس (*) .

(*) كنائس الأديرة ليست بها مقاعد أو دكك ويلتزم الحاضرون بالوقوف رهباناً كانوا أم غير رهبان. (الترجم) .

ومن المحتمل أن كل كنيسة كان بها منبر عبارة عن مكان مرتفع يتم الوصول إليه عن طريق سلالم^(١٥١) ولا بد أن هذا المنبر تعديل لمنضدة القراءة التي كانت موجودة في الجامع اليهودية^(١٥٢) ولا بد أن النماذج المسيحية الأصلية كانت موجودة قبل استقرار السلام في الكنيسة^(١٥٣) والمنابر شائعة في الكنائس الديرية بما فيها كنائس وادي النطرون حيث يوجد منبر في دير أبي مقار (كنيسة القديس أبسخيرون) كما كان المنبر موجوداً بكنيسة القديس مكاريوس يوماً ما) وفي كنيسة الأنبا بيشوى وفي دير السريان (كنيسة الست مريم؟) وفي دير البراموس (كنيسة العذراء) كما وجدنا بقايا منبرين في كنيسة سيلى ، ومن الممكن مشاهدة المنبر في الدير الأبيض كما أن هناك منبر آخر في القسم الشمالى من الجناح الخارجى في الدير الأحمر ، وقد وجدنا نموذجاً آخر في سقارة ولكنه ليس في داخل الكنيسة^(١٥٤) (انظر الشكل رقم ١٠ (أ) ، ١٠ (ب)) أما المنابر التي في وادي النطرون فقد صنع معظمها من الخشب بالرغم من استخدام الأحجار أحياناً لعمل السلم المدرج ، وذلك فإن سلالم المنبر بالدير الأبيض مصنوعة من الحجر على مثال نموذج سقارة ، أما منبر الدير الأحمر فهو مصنوع من الخشب ومن المؤكد أنه إضافة حديثة ، ومن الصعب إقامة المنابر لأنها نادرة وليست مستخدمة في هذه الأيام ، كما أن الأقسام الخشبية قد تحطمت جميعها ، أما النموذجان اللذان بكنيسة الأنبا بيشوى (ربما يعود تاريخهما إلى القرن الرابع عشر)^(١٥٥) فإنه يتم الوصول إليهما عن طريق سلالم في الناحية الجنوبية حيث يتخذان زاوية قائمة في اتجاه الغرب أما في كنيسة العذراء بدير البراموس فإن السلالم تتخذ اتجاهاً من الشرق إلى الغرب بينما يتم الوصول إليها في الدير الأبيض من اتجاه الجنوب ، وكان منبر الدير الأبيض قديماً موضوعاً داخل كشك مستطيل تعلوه قبة ، وكان من رأى مونيريه دى فيلار أن ذلك المبنى الذى أزيل الآن يعود إلى أوائل القرن الثالث عشر أما عن السلم الذى يقود إلى المنبر في الدير الأحمر فإنه يقع أيضاً في اتجاه الشرق - الغرب ، والمنابر بوجه عام تقام في الجانب الشمالى من الصحن في اتجاه الطرف الشرقى^(١٥٦) وكان موضعه في كنيسة سيلى إلى الجنوب من المدخل من الصحن إلى الهيكل الأوسط ، أما في كنيسة الست مريم بدير السريان فيبدو لنا أن المنبر كان قائماً في الخورس في الجانب الشمالى للمدخل الذى يقود إلى الهيكل الأوسط ، وقد وجدنا أن المنبر في الدير الأبيض قائم في منتصف المسافة تقريباً بطول الصنف الشمالى من الأعمدة ، أما عن المنبرين اللذين بدير الأنبا بيشوى فإن أحدهما قائم في



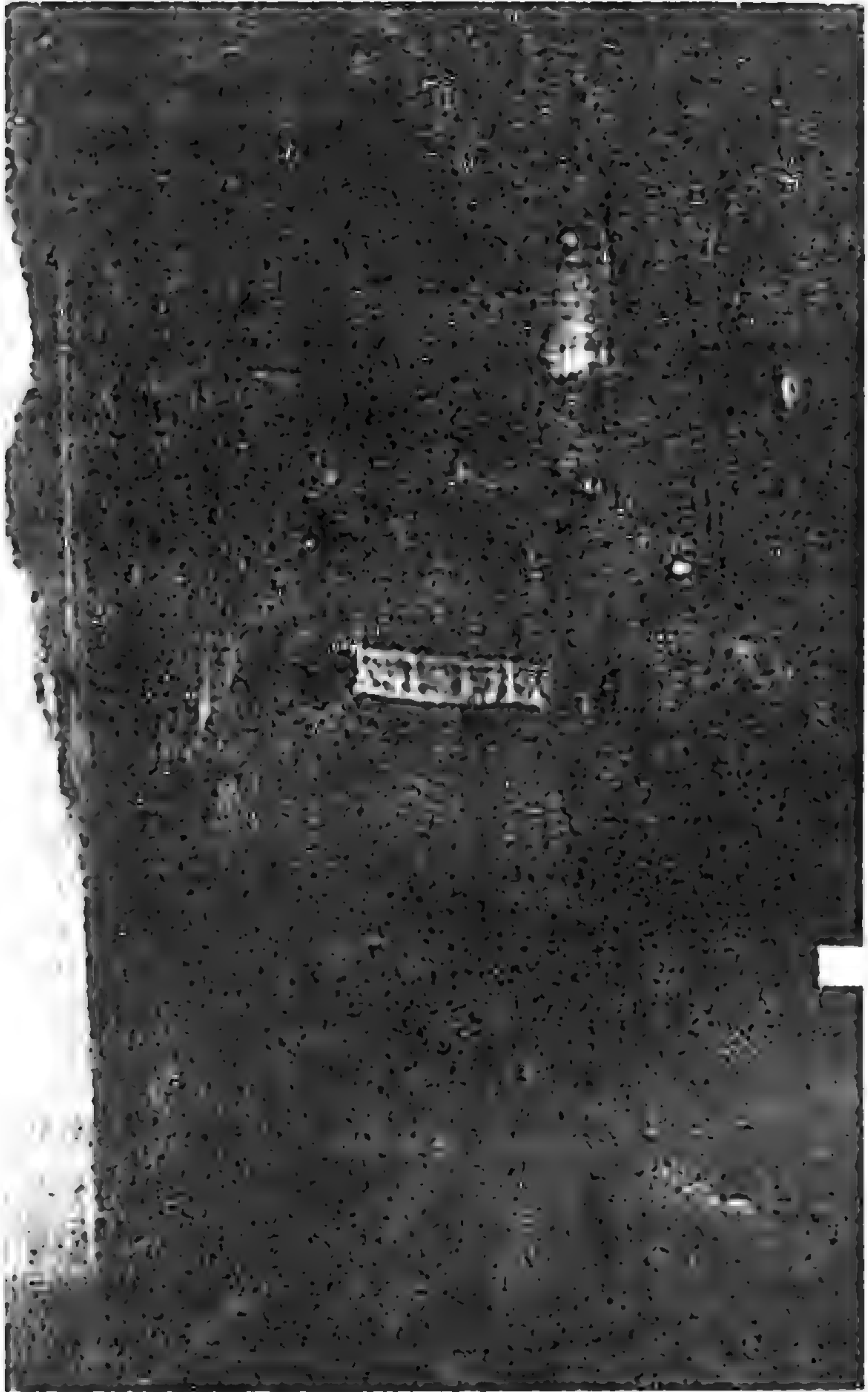
الشكل رقم ١٠ (i) : الدير الأبيض = درجات منبر في مواجهة عمود بالجناح الشمالى



الشكل رقم ١٠ (ب) منبر من سقارة

القسم الشمالى الشرقى من الصحن كما هى العادة ، أما الثانى فإنه قائم فى الجانب الشمالى الغربى ، ويؤمن هوايت أن هذا الأخير كان يستخدم فى مناسبة خميس العهد حيث أن حوض اللقان كان موضوعاً فى هذا القسم من الكنيسة . (١٥٧)

ويعتبر اللقان أو جرن المعمودية الذى يغوص فى الأرضية أحد المعالم الأساسية فى كنائس أديرة وادى النطرون فهو موجود فى كنيسة القديس أبسخيرون بدير أبى مقار ، وكان فيما مضى موجوداً فى كنيسة القديس مقاريوس (١٥٨) وهو موجود كذلك فى دير كنيسة القديس أبوحنس بدير السريان وفى كنيسة العذراء بدير البراموس وفيما عدا حوض اللقان الذى فى دير السريان فإن جميع أحواض اللقان من الحجم الصغير ، ويستخدم حوض ضحل من الرخام أثناء الاحتفال بطقس غسل الأقدام يوم خميس العهد وقد توقف استخدام الأحواض الكبيرة ويبدو أن وظيفتها كانت مرتبطة بتقديس المياه فى عيد الغطاس (١٦٠) وبصرف النظر عن نموذج وادى النطرون فقد كان هناك نموذج آخر فى الكنيسة الرئيسية بسقارة ، وقد كان ذلك هو التفسير الذى قدمه كيبيل عن الثقب الكبير الذى كان موجوداً فى الأرضية (١٦١) وباستثناء اللقان الذى كان موجوداً فى كنيسة القديس أبسخيرون (دير أبومقار) مقابل المدخل الأوسط للخورس فإن كافة أحواض اللقان كانت موجودة بالقسم الغربى من الصحن ، أما أهم المعالم المنتظمة فى الخورس فهى وجود منجلية أو اثنتين وكذلك صندوق بواجهة زجاجية لحفظ رفات القديسين ، وهذا الأخير موجود فقط فى كنائس وادى النطرون ، وهناك كنيسةتان فقط لا يوضع فيهما هذا الصندوق الزجاجى بالخورس إحداهما الكنيسة الصغرى باسم رئيس الملائكة ميخائيل التى فى الحصن بدير أبى مقار حيث وضع هذا الصندوق مقابل الحائط الجنوبى للهيكل ، وفى كنيسة العذراء بدير السريان حيث وضع هذا الصندوق مقابل الحائط الجنوبى للهيكل ، وفى كنيسة العذراء بدير أبى مقار حيث نشاهده موضوعاً فى الطرف الشرقى للجناح الشمالى وجميع هذه الصناديق مصنوعة من الخشب وتتكون من صندوق طويل يشمل الرفات وهو مغطى بمظلة كبيرة ، ومن الصعب تحديد تاريخ التعرف إلى هذا النوع من المحتويات بالرغم من أن كافة النماذج حديثة نسبياً مثلها فى ذلك مثل المنجليات (انظر الشكل رقم ١١) .



الشكل رقم ١١ : دير السريان . صندوق بواجهة زجاجية في كنيسة العذراء .

ويبدو لنا أن المذابح القديمة كانت مصنوعة من الخشب (١٦٢) وهذا يفسر لنا سبب اختفائها في كنائس معينة مثل كنائس باويط وسقارة والأنبا هدرا والصباح ، لقد كان المذبحان اللذان في سيليا من الحجر فقد كانت الكنيسة الشرقية تشتمل على قاعدة مستديرة كما اشتملت الكنيسة الغربية على قاعدة مربعة ، ونرى في كافة النماذج الموجودة في كنائس وادي النطرون ، والأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق ، والدير الأبيض ، والدير الأحمر أن المذابح تتخذ شكل مكعب من الحجر وقد أقيم وحده في وسط الهيكل بعيداً عن الحوائط ، أما بالنسبة لمذبحي الديرين الأبيض والأحمر فمن المؤكد أنهما غير أصليين والأول منهما مقام أمام الخط الغربي للمحراب الشرقي على مسافة صغيرة منه بينما أقيم الثاني داخل المحراب ، وهذه المذابح الديرية مقامة فوق منصات فيما عدا مذبحي الديرين الأبيض والأحمر على عكس كنائس مصر القديمة التي أقيمت فيها المذابح على نفس مستوى بقية الهيكل (١٦٣) .

وتوجد فجوة في الجانب الشرقي من المذبح يصعب علينا في الوقت الحالي تحديد وظيفتها بدقة لأنها متروكة فارغة ، وقد ظن المؤرخ بتلر (١٦٤) أنها كانت تستخدم لحفظ الرفات قبل استخدام الصناديق ذات الواجهات الزجاجية ولكننا لا نجد دليلاً يساند هذه الفكرة ومن المعروف أن زيت الميرون كان يحفظ في فجوة المذبح بكنيسة القديس مكاريوس (هيكل الأنبا بنيامين) بعد تقديسه ولكننا لا نستطيع القول بأن هذا الاستخدام يشكل عادة منتظمة ويغطي المذبح بلوح من الرخام يتميز عادة بأن أحد جانبيه يتخذ شكلاً نصف دائري (١٦٥) وهو الجانب الذي يواجه الشرق بينما تكون الحافة مرتفعة ، ولكن فكرة بتلر (١٦٦) تقول بأن القسم الأوسط الغائر عبارة عن مجرى مخصص لتصريف الماء أثناء طقس غسيل المذبح وقد اعتبر هوايت هذه الفكرة خاطئة حيث أن الشق الذي في وسط الجانب الغربي من اللوح المقدس لا يتغلغل فيه ، ولذلك فمن الأفضل اعتباره مجرى شكلياً فقط (١٦٧) ولا يوجد مثل هذا المجرى في اللوح المقدس الذي على مذبح كنيسة الدير المحرق (١٦٨) كما أن هناك لوحان معروضان بالمتحف القبطي يقدمان لنا الدليل على فساد فكرة بتلر ، أحدهما يتميز بالمجرى الشكلي والآخر بدون مجرى (١٦٩) وقد يكون اللوح المقدس بسيطاً أو مغطى بنقش (وصليب) كما هو الحال في كنيسة الدير المحرق وكنيسة دير أبوحنس ، ونشاهد بالمتحف القبطي نموذجاً من غير كنائس الأديرة به بعض النقوش المحفورة بشكل بارز ، ونموذجاً آخر من طراز أقل شيوعاً وهو مستطيل الشكل وله نفس الحافة المرتفعة

وأحيانا المجرى الشكلى وتتميز كافة المذابح الرئيسية التى بالأديرة الحالية بأنها مزودة بألواح مقدسة بسيطة فوق المذابح الخشبية علماً بأنها كلها حديثة زمنياً .

أما عن المظلات الكاملة للمذابح فهى محفوظة فقط فى كنيسة العذراء وست مريم بدير السريان وهى تتخذ شكل قبة من الخشب محمولة على أربعة أعمدة خشبية رفيعة ، وهذه المظلات مثلها مثل الكثير من المعالم الأخرى عبارة عن مظلات حديثة حلت محل المظلات الأصلية ، ولا نشك فى أن هذه المظلات كانت شائعة فى الكنائس القديمة ، كما أنها تشكل جزءاً من أثاث الكنائس منذ وقت مبكر (١٧٠) بخلاف البقايا الرخامية الموجودة فى كنيستين من كنائس وادى النطرون ويحتمل أنها كانت ضمن الدعائم الأصلية التى كانت تسند المظلات (١٧١) وهناك آثار للأعمدة الرفيعة التى كانت تؤدى نفس هذا الغرض فى كنيسة الصحاح ، ومن الملاحظ أن الهيكل الرئيسى فقط هو الذى يزود بالمظلة .

أما استخدام الشمعدانات فى الهيكل كما هو واضح فى الكنيستين اللتين بدير السريان والدير المحرق، وفى كنيسة القديس مكاريوس فى القرن التاسع عشر حسبما ذكر بتلر وشستر (١٧٢) فإنه ابتكار حديث.

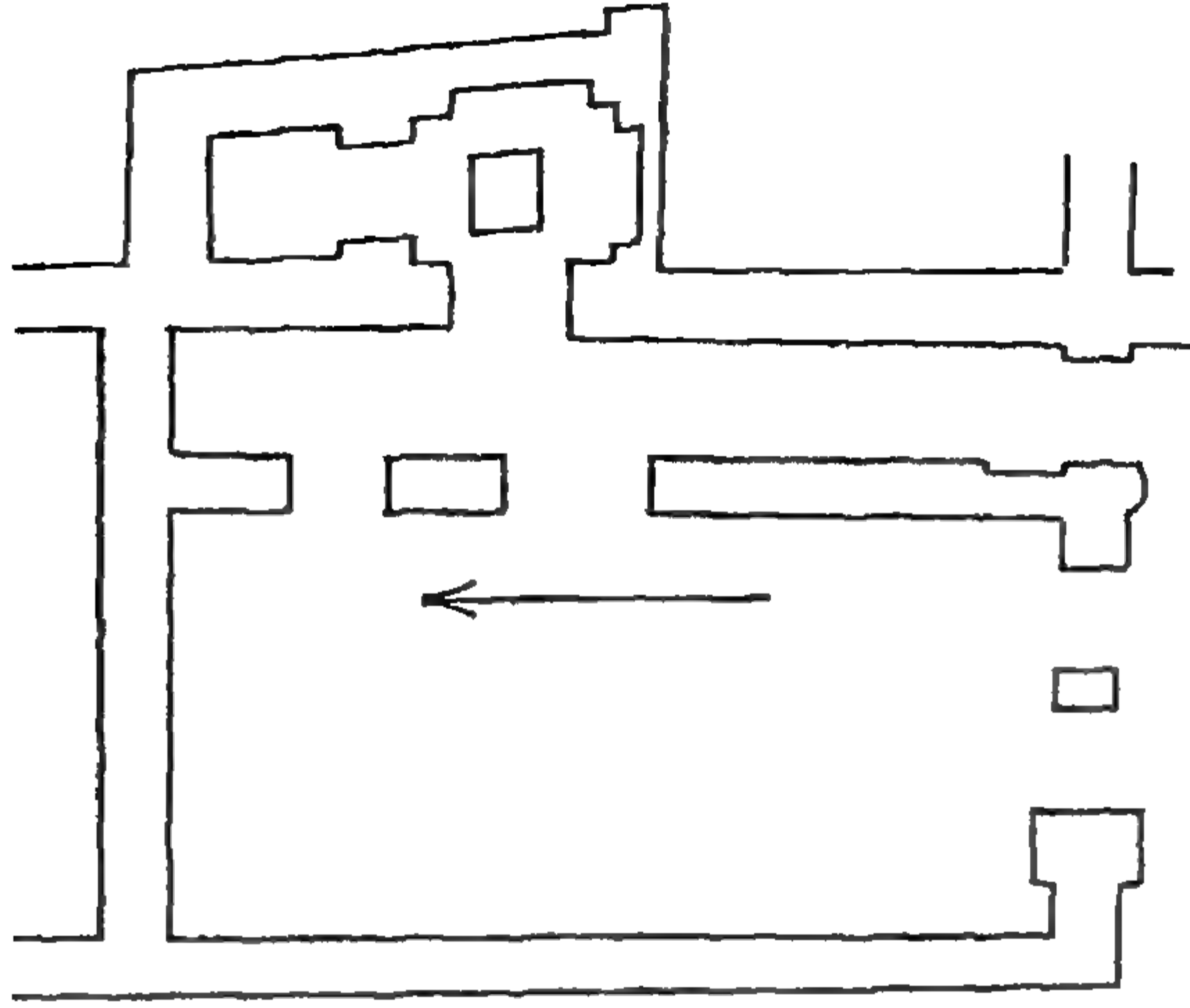
وتوجد فى معظم الكنائس الرئيسية بوادى النطرون وفى كنيسة أو كنيستين من الكنائس الصغرى مصاطب أو منصات خلف الهيكل الرئيسى ، مكونة من عدد مختلف من الدرجات وممتدة بعرض حائط الشرقية بالهيكل ، ويوجد فى هيكل الأنبا بنيامين بكنيسة القديس مكاريوس ثلاثة مصاطب ، كما أن هناك أربعة مصاطب أخرى فى كنيسة القديس أبسخيرون بدير أبى مقار وهناك أيضاً ستة مصاطب فى كنيسة الأنبا بيشوى ، بينما نجد مصطبتين فقط فى كنيسة العذراء بدير السريان ، ونجد ثلاثة مصاطب فى كنيسة ست مريم التى فى نفس البقعة ، وقد وضع فوق الدرجة العليا فى الوسط العرش المخصص لجلوس الأسقف.

والمصاطب غير موجودة خارج أديرة وادى النطرون فى أى من الكنائس الديرية الأخرى المستخدمة حالياً ، ومن الصعب تحديد الفترة التى أصبحت فيها المصاطب من المعالم الشائعة ، ولكنها تظهر فى كنيسة أركادىوس بدير مارمينا (يطلق عليها المؤرخ بدوى اصطلاح بيما Bema (١٧٣)) ولكن الكنائس الديرية القديمة لم تكن بها هذه المصاطب . ويبدو أنها لم تكن معروفة أيضاً فى بلاد النوبة حتى القرن الثامن

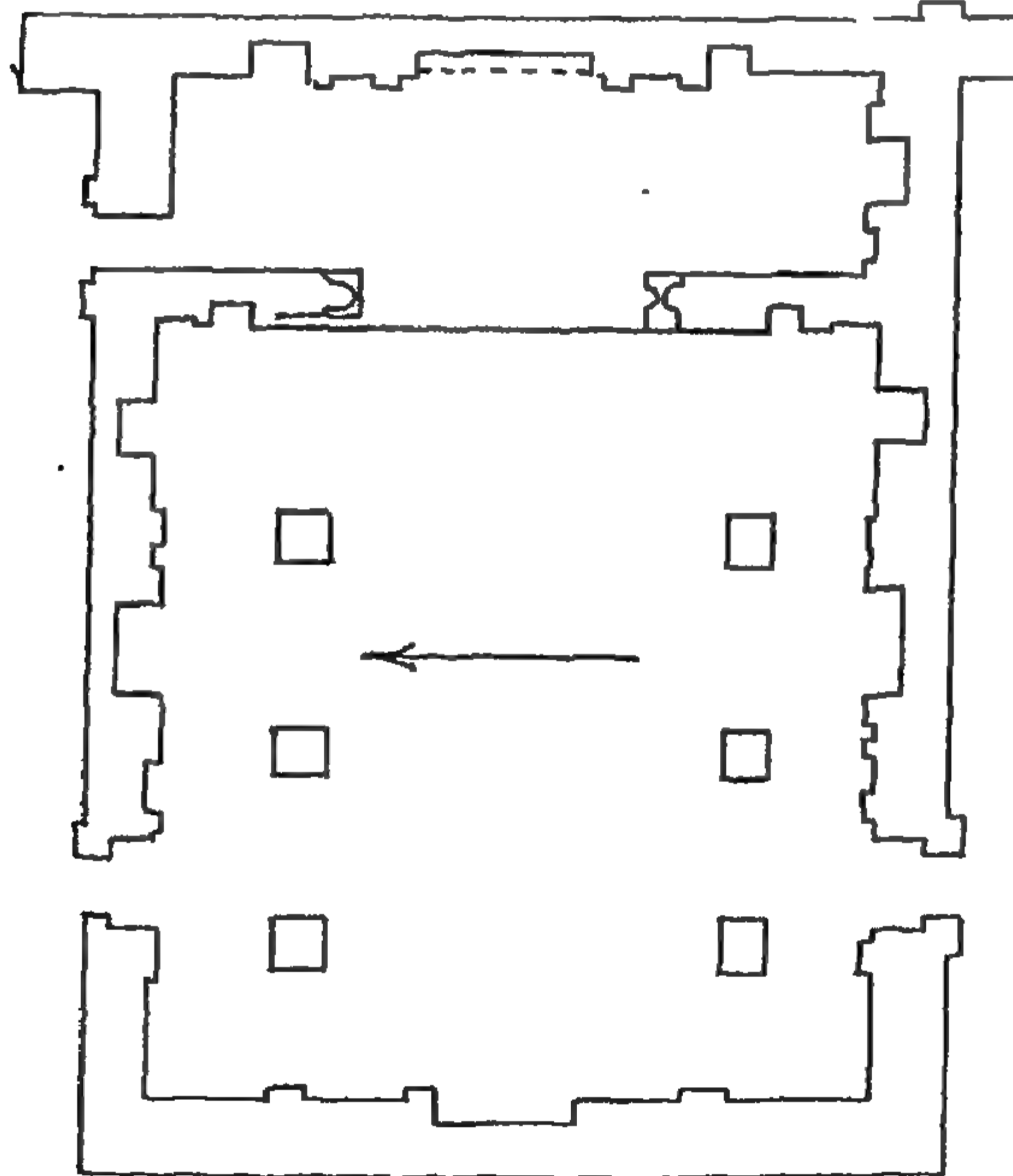
أو التاسع^(١٧٤) ومن الممكن أن يكون ظهورها في مصر قد حدث بشكل متفرق حتى نفس ذلك الوقت تقريباً .

ويتضمن حائط الشرقية بالهيكل الأوسط وكذلك الهيكلين الجانبيين حنية أساسية كانت تتصل بها من الجانبين أحياناً وليس دائماً حنيتان إضافيتان ، وهذه الحنيات نصف دائرية وإن كانت الحنيتان الجانبيتان مربعتي الشكل ، كما هو الحال في كنيسة العذراء بدير السريان وكنيسة أبى مقار ، ويوجد في كنيسة الأنبا هدرا والصحاح حنيات مربعة منفصلة خلف الهيكل الشرقى ، وهناك أيضاً حنية مستطيلة كبيرة في الكنيسة الجنوبية في باويط يتصل بها من الجانبين حنيتان مربعتان ، أما في دير القديس أنطونيوس فإن الهيكل الجنوبي به حنية مربعة بينما يتميز الهيكل الشمالى بوجود حنية نصف دائرية ، أما الحنيات التى فى الهيكل الأوسط بدير الأنبا أنطونيوس والدير المحرق فهى كبيرة على غير العادة ، ومن السهل الوصول إلى الحنية التى بدير الأنبا أنطونيوس باستخدام درجتى سلم وهى لا تشكل مصطبة بينما تتخذ الحنية فى الدير المحرق شكل قبو مربع عميق فى الحائط الشرقى ، وهى نفسها مزودة بحنية صغيرة نصف دائرية ، أما الحجرتان اللتان على جانبى هذا الهيكل فإن الشمالية منهما هى التى تتميز بوجود حنية ولكن هذه الحجرات كلها ليست هياكل ، وقد ضاعت الوظيفة الطقسية المحددة لهذه الحنيات لأنها لا تستخدم فى أيامنا هذه ، أما الحنيات الأخرى المربعة فإنها توجد غالباً فى الحائطين الشمالى والجنوبى للهياكل ، وتعتبر الحنيات التى فى الهياكل الجانبية بكنيسة العذراء فى دير السريان غير عادية من حيث أنها غير مقامة فى الوسط بل فى الركنين الشمالى والجنوبى للحائط الشرقى .

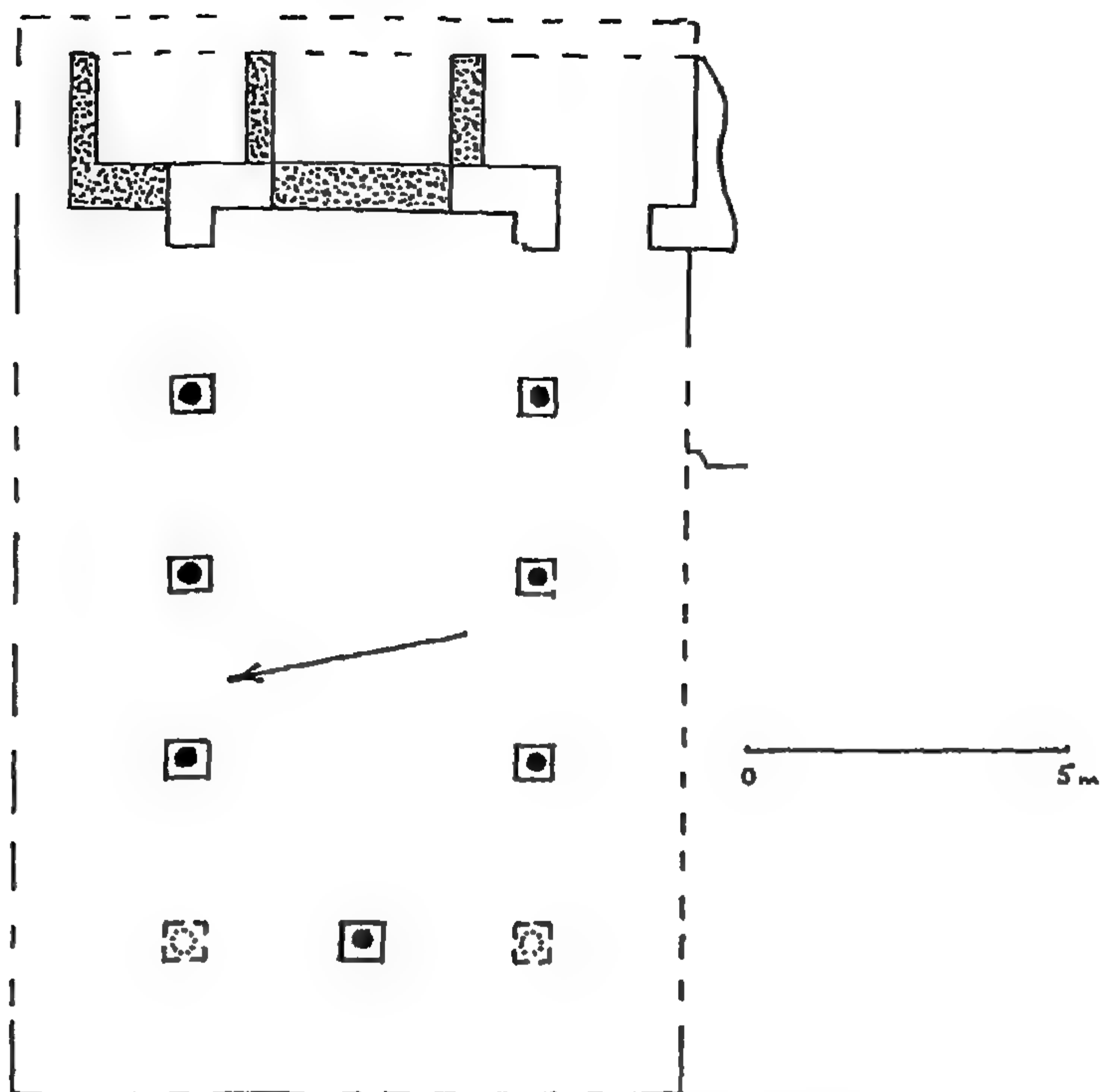
وسنعالج فى الفصل الخاص بدراسة النحت صفوف الحنيات التى فوق بعضها البعض فى الديرين الأبيض والأحمر ، وقد وجدت قنوات من الفخار للاغتسال محفورة فى أرضيات العديد من كنائس وادى النطرون ولكننا نلاحظ للمرة الثانية أن هذه القنوات غير موجودة فى الكنائس القديمة .



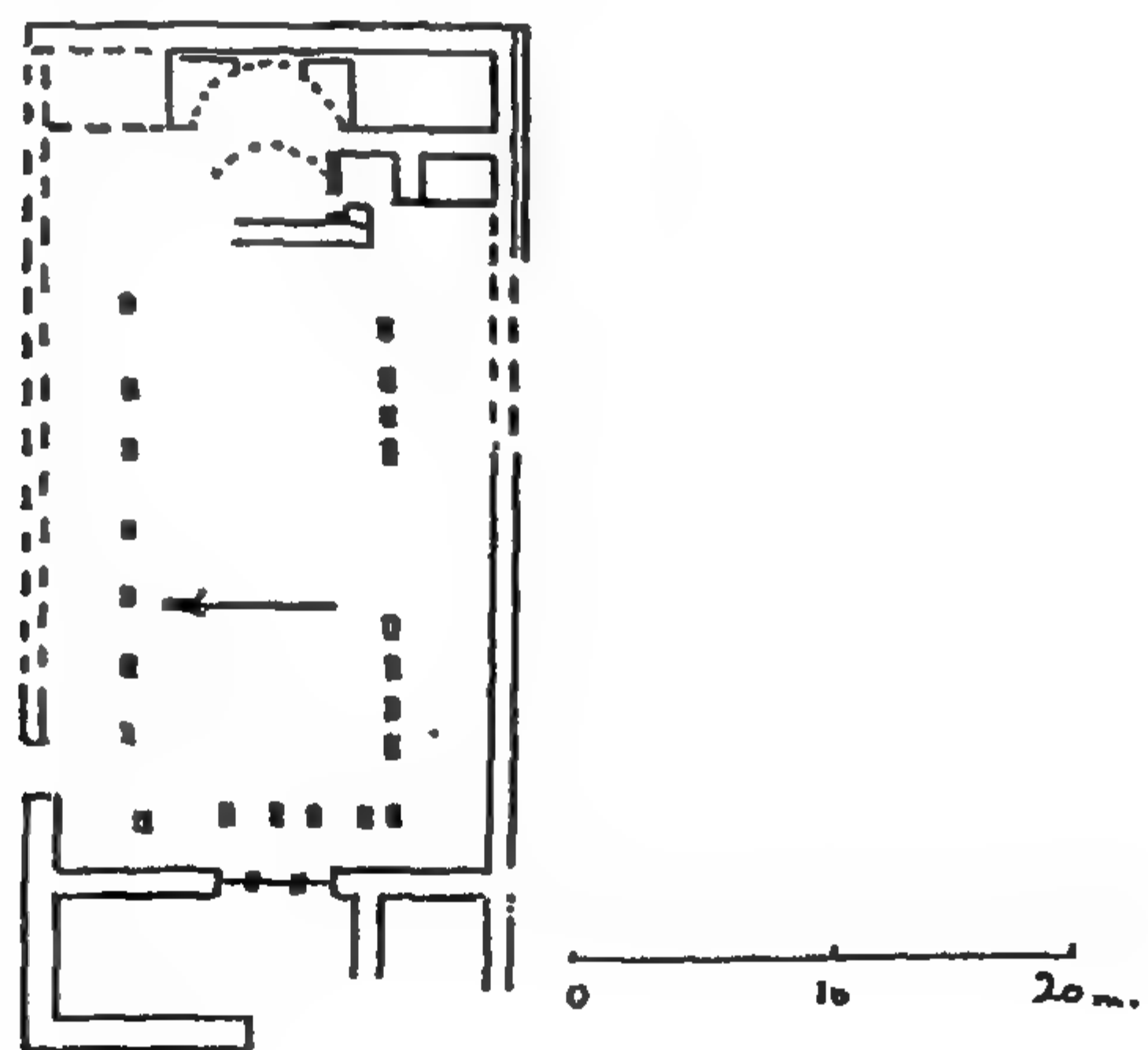
لوحة رقم (٦) الكنيسة المنزلية الصغرى - الواحة البحرية



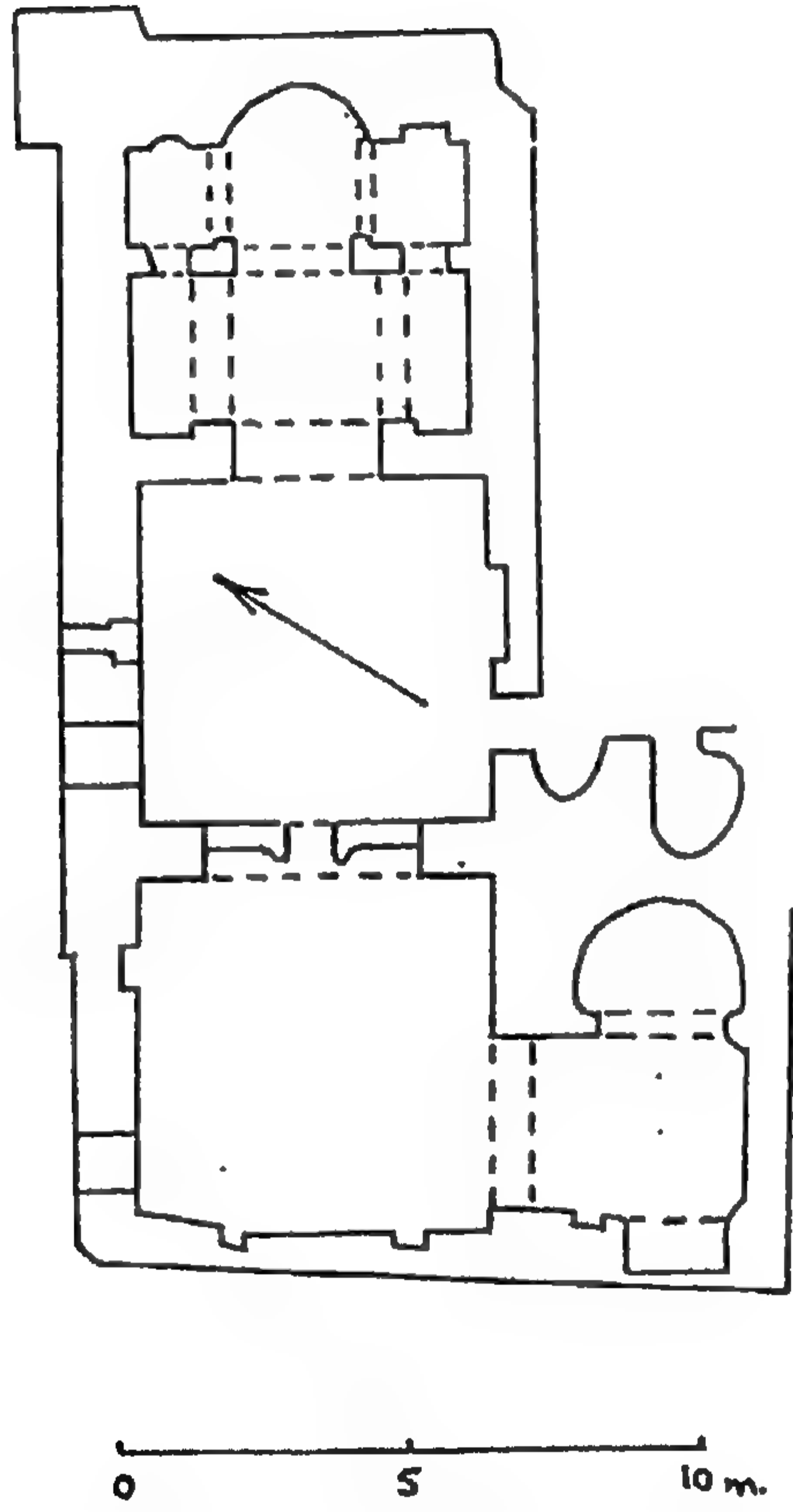
لوحة رقم (٧) الكنيسة الجنوبية - باويط



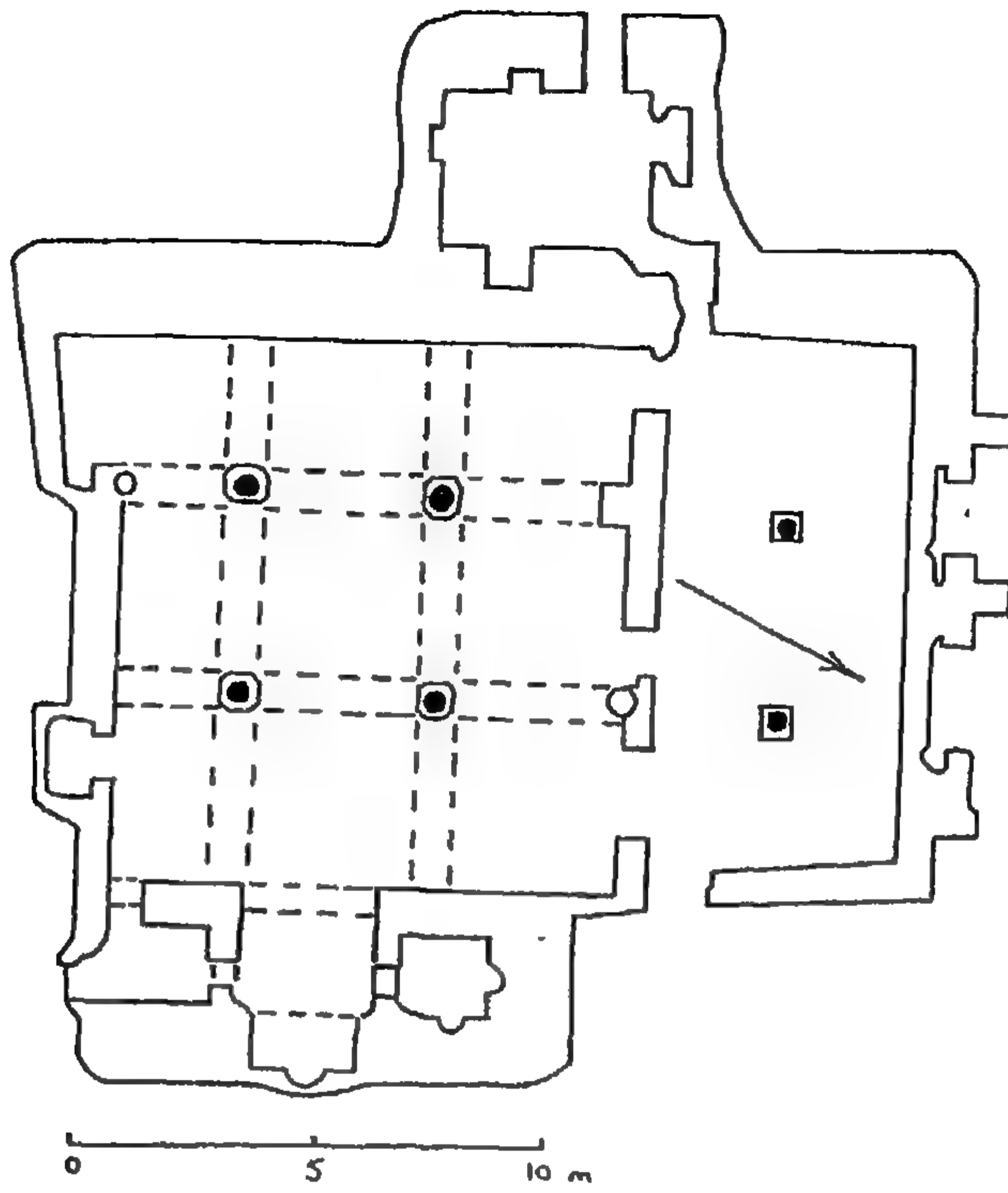
لوحة رقم (٨) : كنيسة بالمقابر سقارة



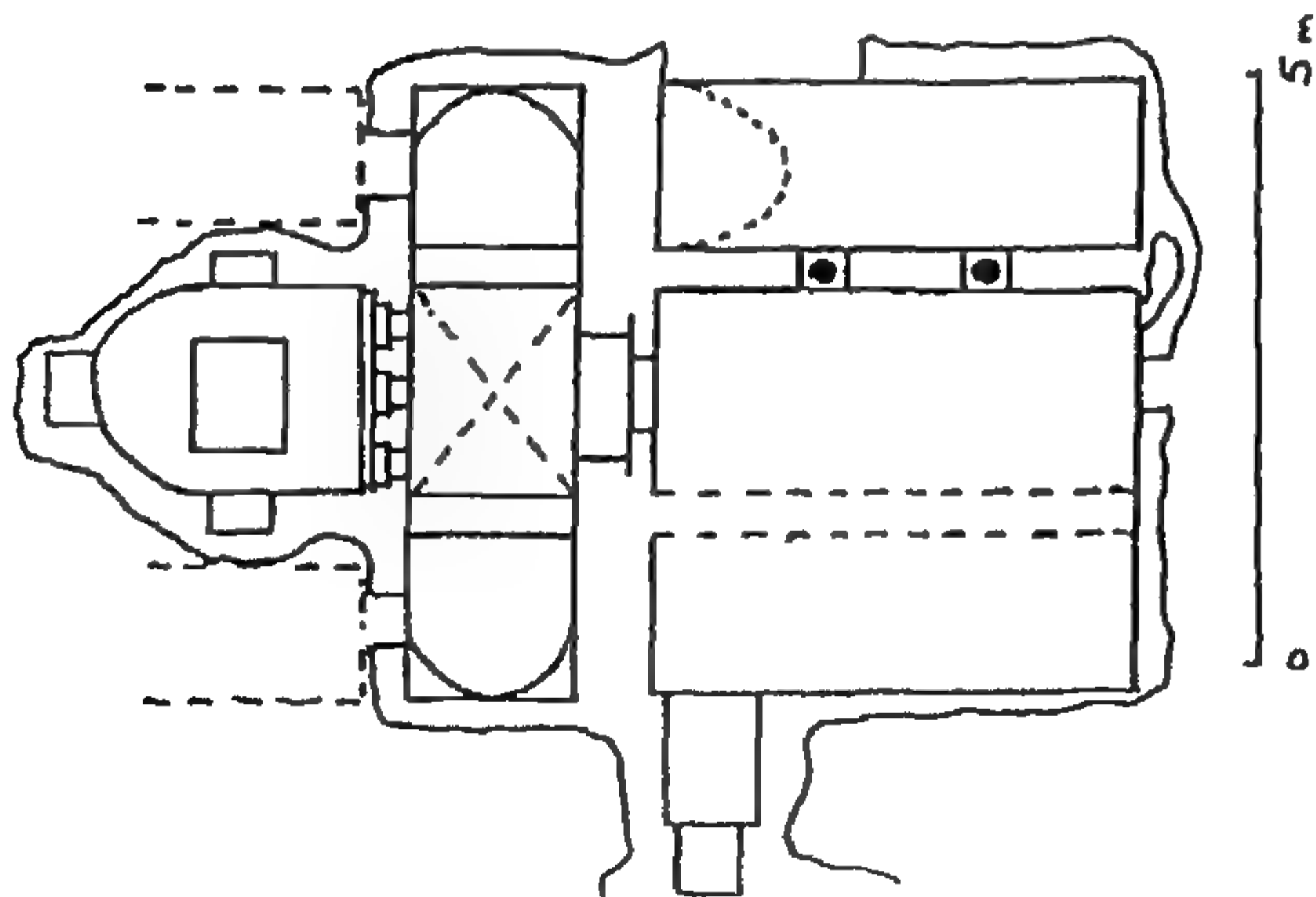
لوحة رقم (٩) الكنيسة الرئيسية - سقارة



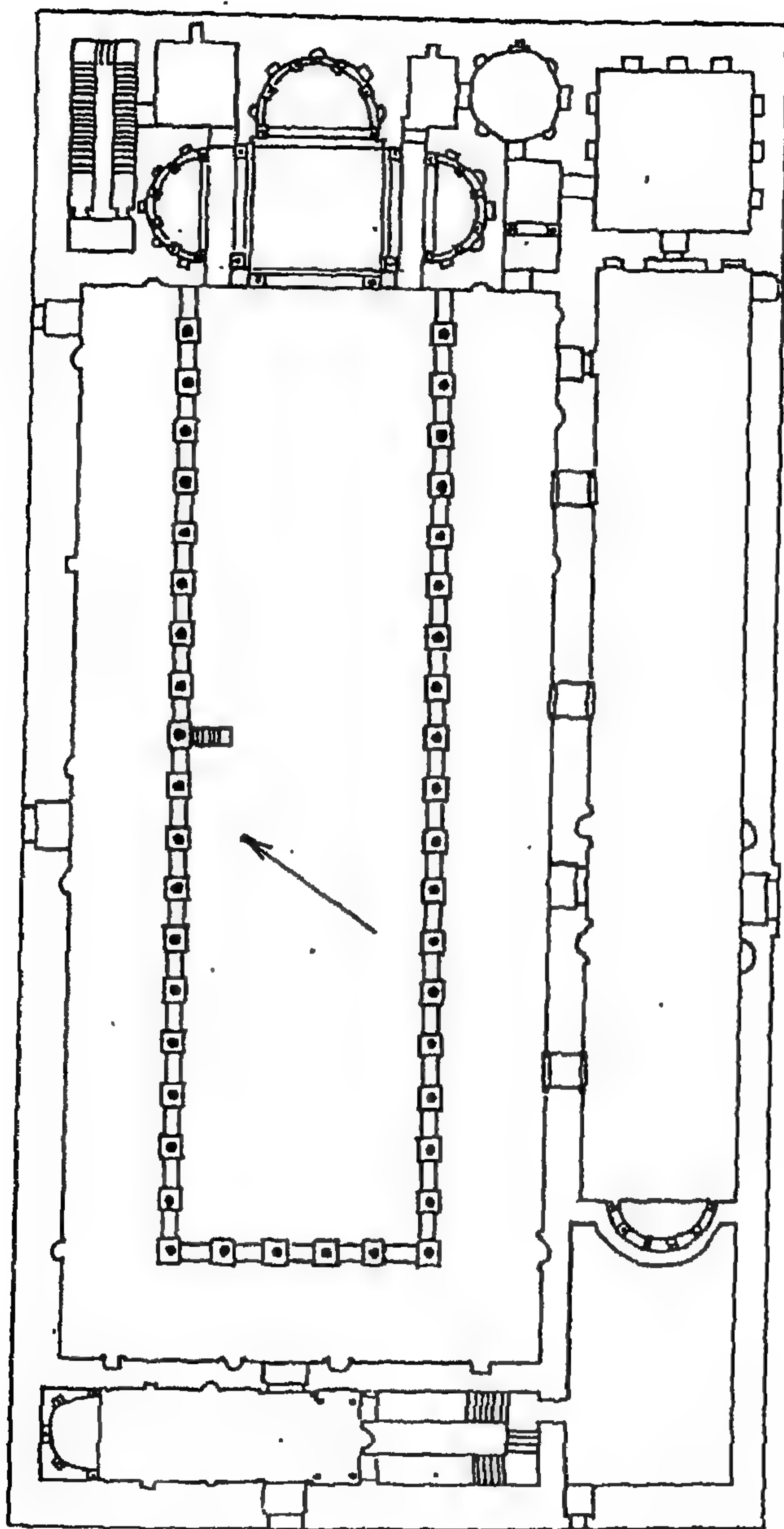
لوحة رقم (١٠) كنيسة القديس أنطونيوس



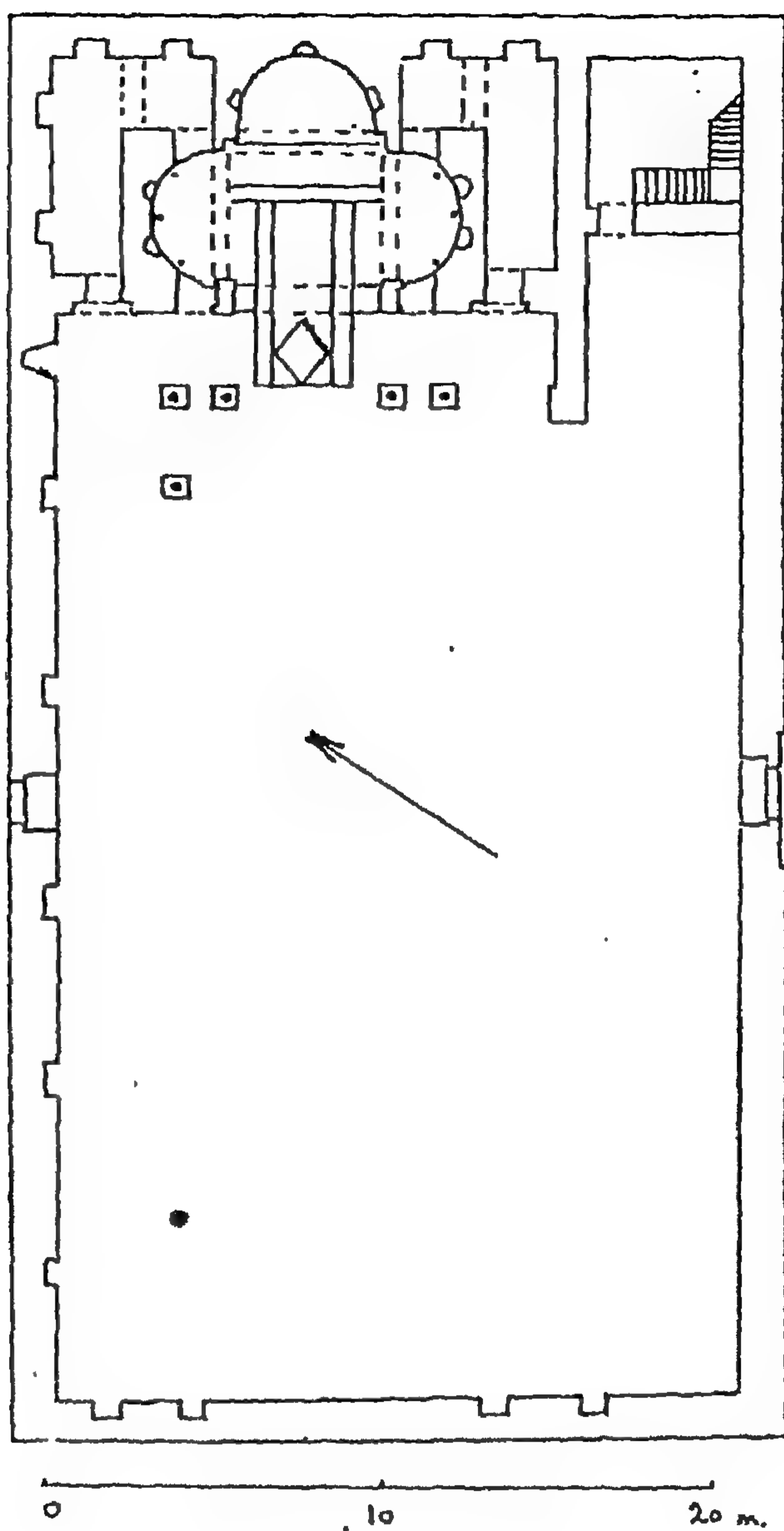
لوحة رقم (١١) كنيسة دير الحرق



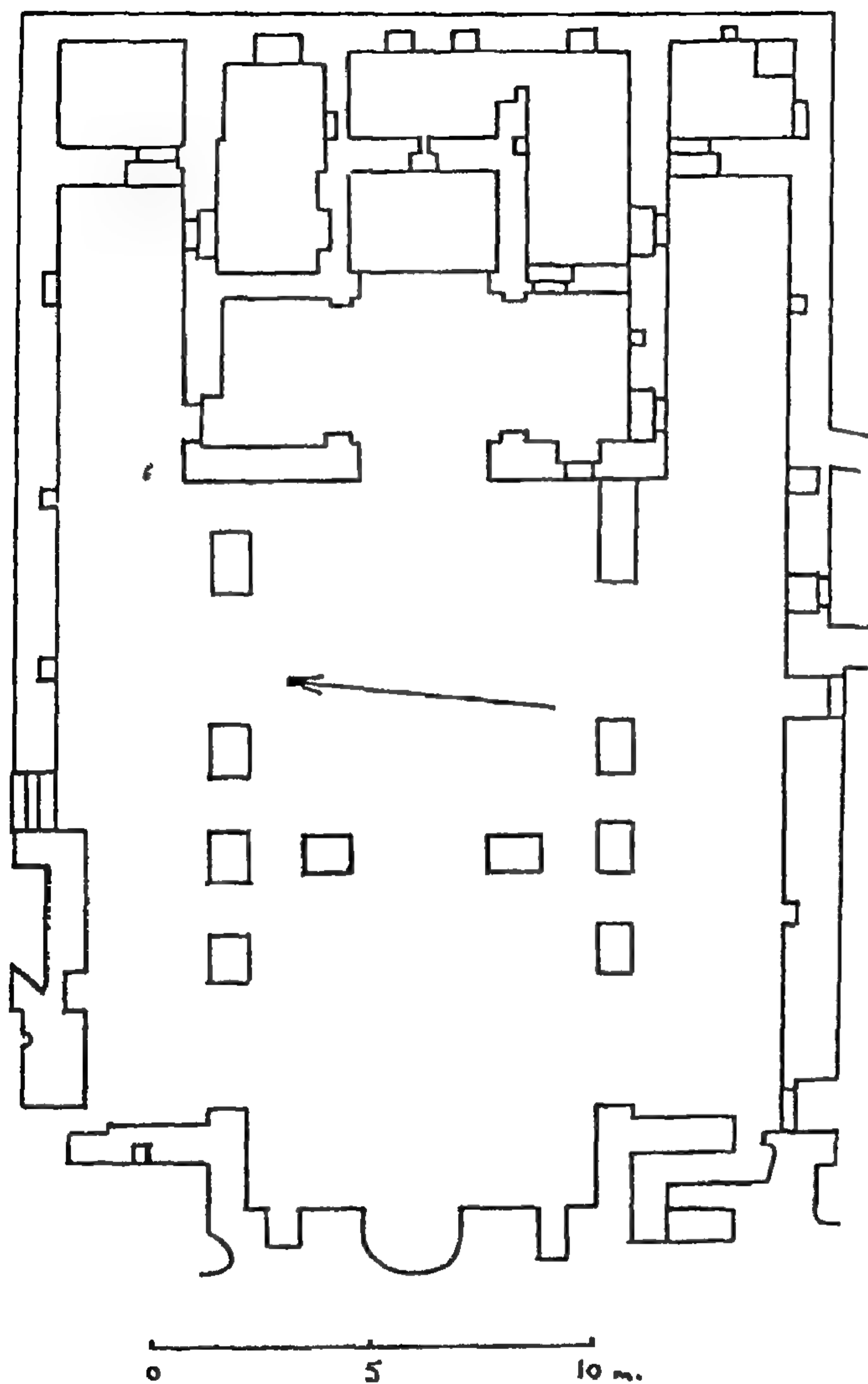
لوحة رقم (١٢) كنيسة دير الجمع



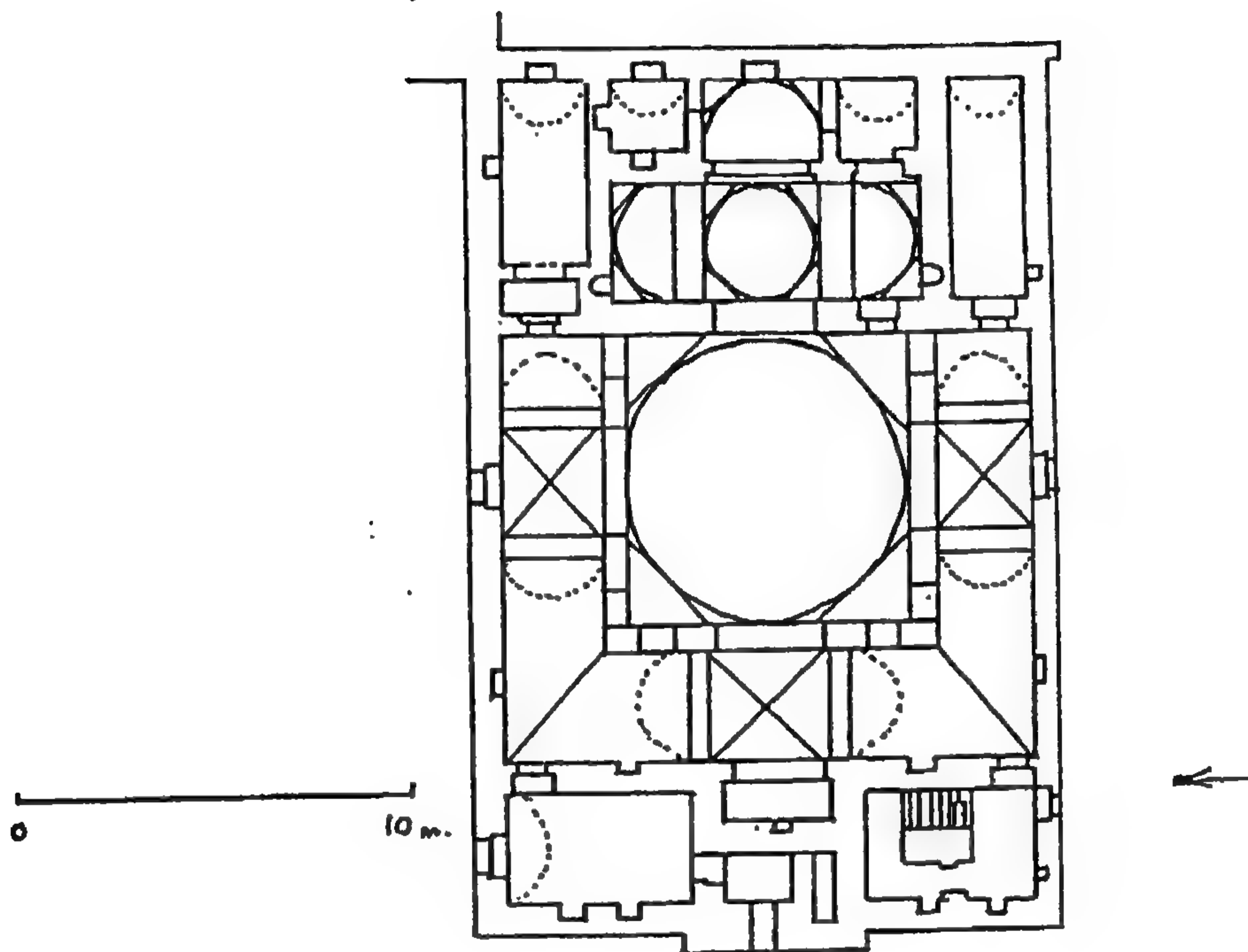
لوحة رقم (١٣) الدير الأبيض



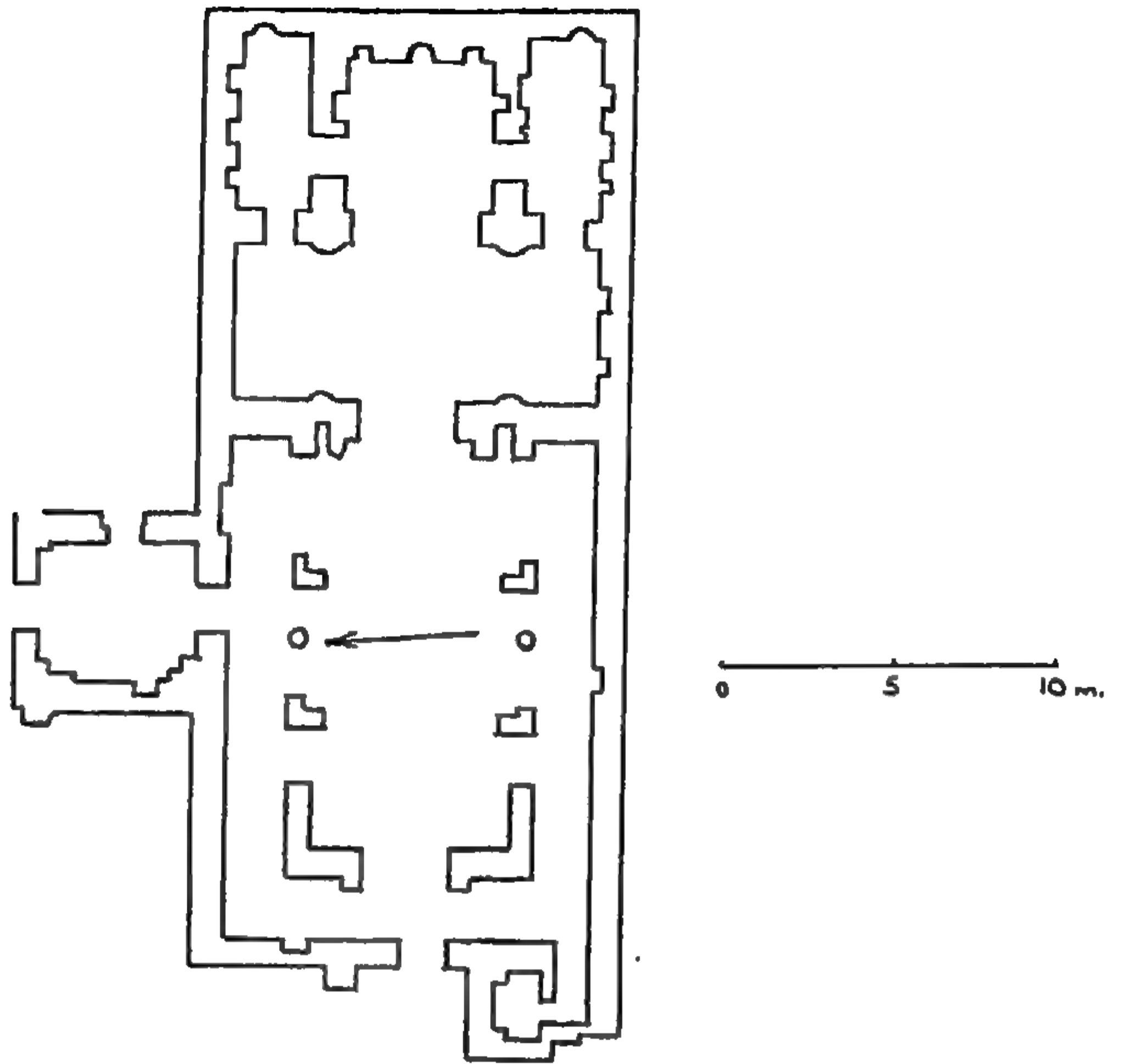
لوحة رقم (١٤) الدير الأحمر



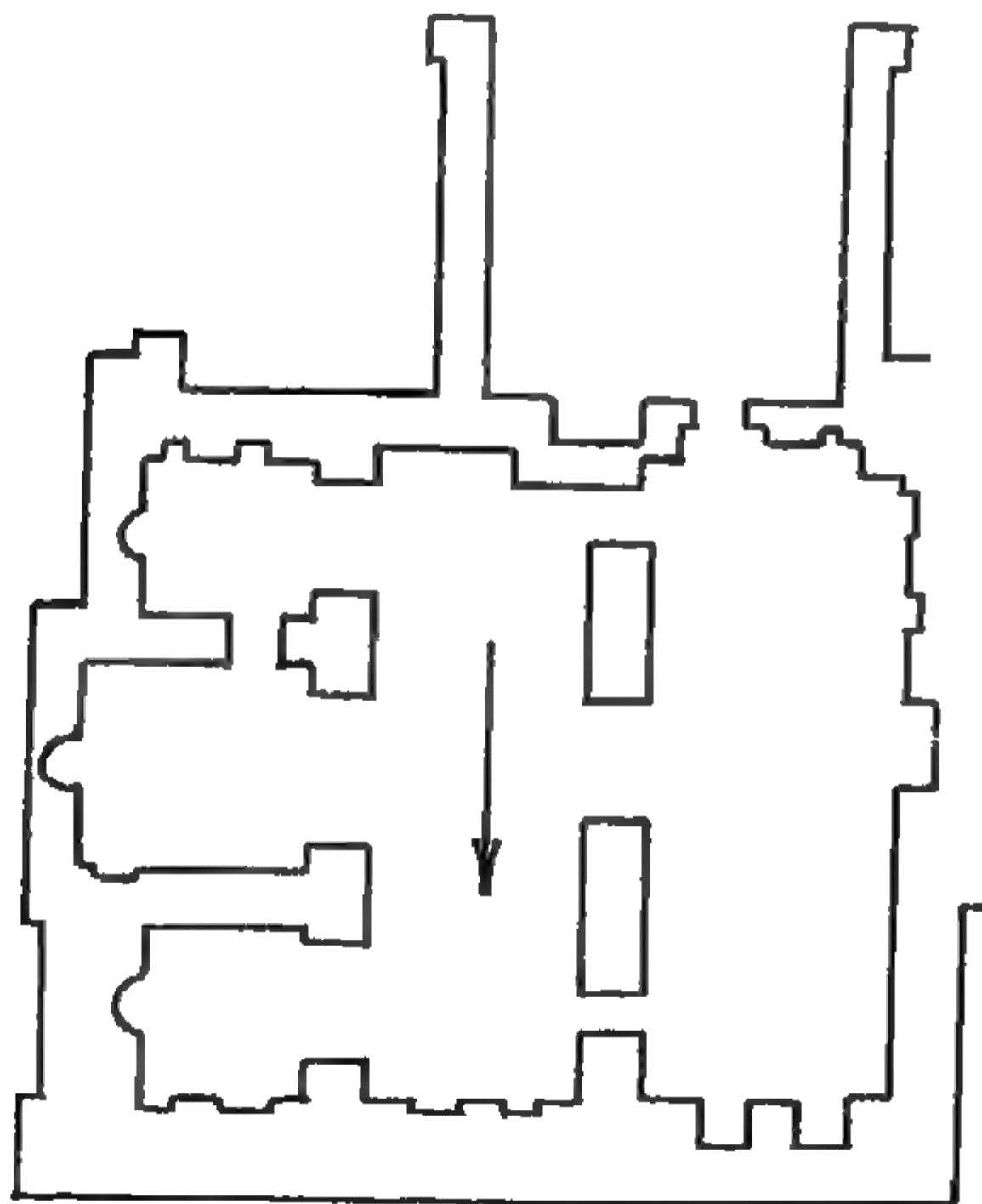
لوحة رقم (١٥) كنيسة دير الأنبا هدر



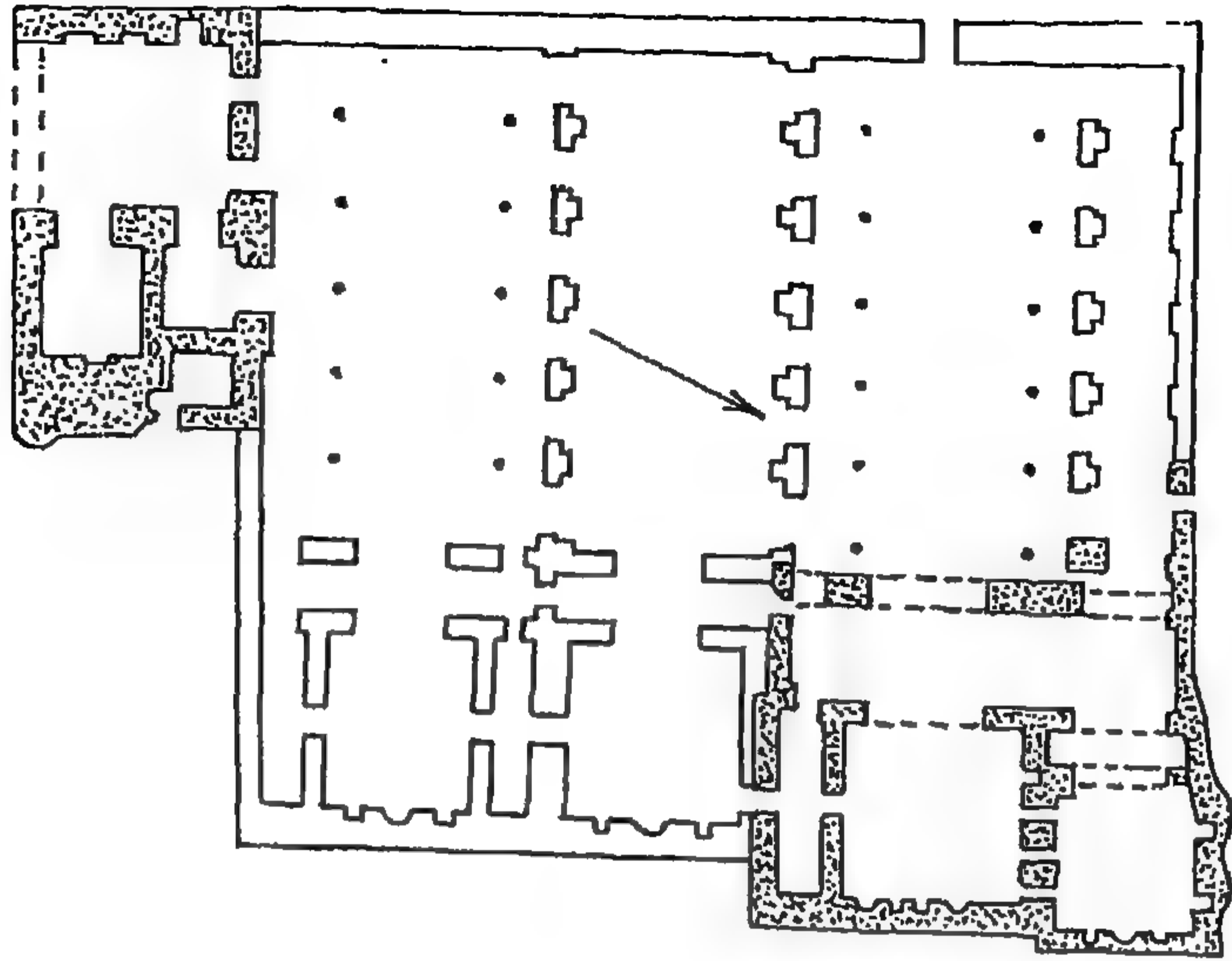
لوحة رقم (١٦) كنيسة الصالح



لوحة رقم (١٧) كنيسة العذراء بدير السريان

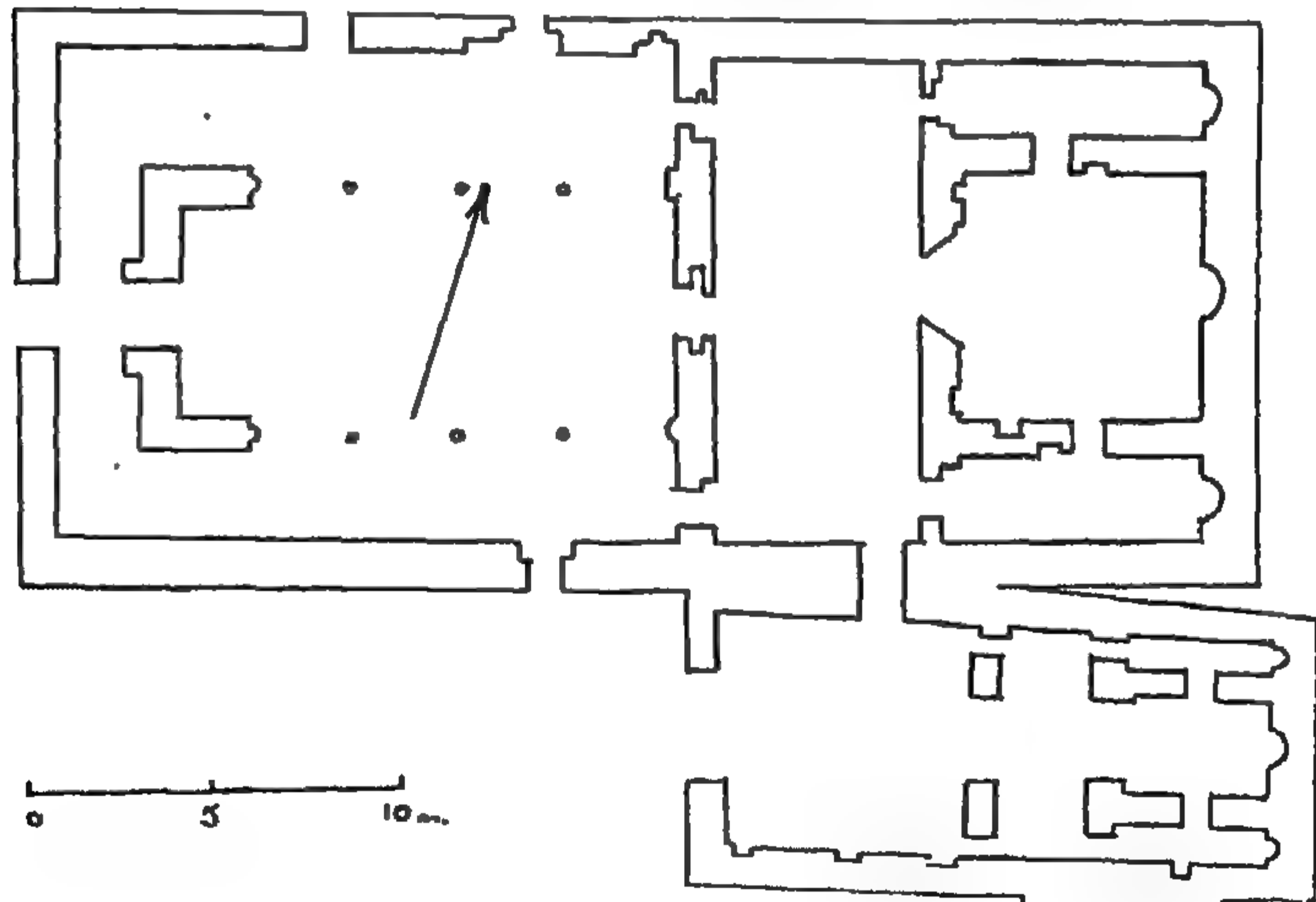


لوحة رقم (١٨)



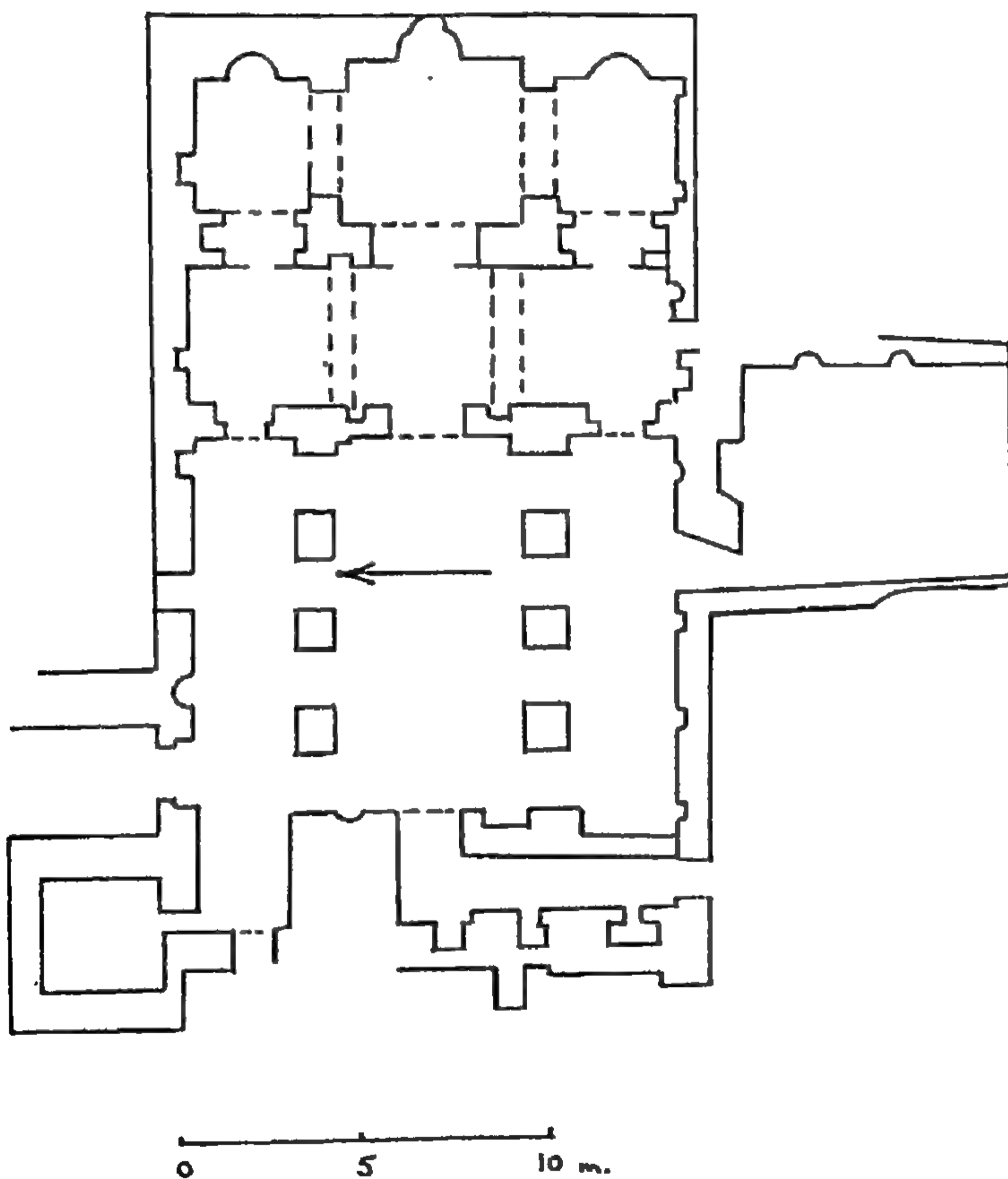
لوحة رقم (١٩) كنيسة أبو مقار

الأقسام المنقطة تبين بقايا التخطيط الأصلي



لوحة رقم (٢٠) كنيسة الأنبا بشوى

التخطيط الذى تم فى القرن التاسع الذى استعارة أيقلين هوايت



لوحة رقم (٢١) دير البراموس : كنيسة العذراء

قائمة مراجع الفصل الثاني

1 - Monneret de Villard. Il monastero di S. Simeone presso Aswan, fig. 39: also in ASAE, Vol. 26, pl.I.

2 - J. Clédat, 'Les inscriptions de saint Simeon in Receuil de Travaux, Vol. xxxvii, p.41.

3 - E. White, The Monasteries of the Wadi 'n Natrun, part III, p-84ff and pl.v.

4 - Monneret de Villard's plan of the church in his article 'La basilica cristiana in Egitto' (Int. cong. di arch. cristiana, Rome 1940, Atti V. 1, fig. 7) is inaccurate in that it places the secondary doors in the north and west walls-too far respectively to the east and north. Their correct situation can be seen in his earlier plan published in Les couvents près de Sohag, fig. 3. See also Christentum am Nil Abb. A, P. 176.

5 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqa, note archeologique, p.5.

6 - E. White, op. cit. , p24.

7 - Somers Clarke, Christian Antiquities in the Nile Valley, pl.xxix.

8 - Monneret de Villard, Il monastero..... tigs. 39 and 76.

9 - J. Quibell, Excavations at Saqqara, 1907 - 08, p.7.

P.Grossman, 'Rinigungsarbeiten im jeremiaskloster von Saqqara vorläufiger bericht' in MDAIK, Band 27, 2, p.173ff.

10 - F. Daumas in Actes del VIII CongXesso Internacional de Arqueologia Cristiana, p.267.

11 - Monneret de Villard, in int. cong., pp. 314 - 315.

12 - J. Doresse, 'Deux monastères coptes oubliés', in Revue des arts, II , 1935 , p.9.

13 - Monneret de Villard, in Int-cong. p. 308 .

- 14 - E. White, op. cit., P.84ff.
- 15 - E. White, op. cit., p-15.
- 16 - R. Krautheimer. Early Christian and Byzantine Architecture, Ch.I:
M. Gough, The Early Christians, Ch.III.
- 17 - Excavations at Dura-Europos, 5th season, Ch. VII
- 18 - See esq. J. Ward Perkins, 'Constantine and the Origins of the Christian Basilica'. in PBSR, Vol. xxii, 1954, p.69ff.
- 19J. Ward Perkins, op. cit.. p. 78.
- 20 - R. Krautheimer, op. cit., p.42.
- 21 - R. Krautheimer, op. cit.. p.68.
- 22 - R. Hoddinott, Early Byzantine Churches,in Macedonia and Southern Serbia,
Chs. 2and 3 : R. Krautheimer, op. cit. , p.69.
- 23 - Hoddinott, op. cit., pp.36-39: G. Bell, 'Churches and Monasteries of the Tur Abdin' in Zeitschrift fur Geschichte der Architekur. 1931 .
- 24 - A. Fakhry, Bahria Oasis, Vol. 11, fig. 41 .
- 25 - A. Fakhry, op. cit.. pp. 55 - 58and fig. 38.
- 26 - A. Fakhry, op. cit, p-64.
- 27 - P. Kahle, Bala'izah, Vol. 1, p.260.
- 28 - A. Fakhry, The Necropolis of el-Bagawat in Kharga Oasis. esp. chapels 66and 90 .
- 29 - A. Badawy, 'Les premières e'glises d'Egypte jusqu'au siècle de saint Cyrille,'
in Kyrilliana, pp.57-58.
- 30 - A. Badawy. op. cit., pp.56-57. On the churches of Abu Sarga and Mari Mina see also R. Habib, Cairo's Ancient Coptic Churches, pp.27-28, and 82-85.
- 31 - Monneret de Villard, Les 'eoglises du monastere des syriens au Wadi en-Natrun, p.14.

- 32 - J. Strzygowski, *Origins of Christian Church Art*, pp-67-68:
 E. White. op. cit.. p. 15, note 5 : G. Bell, op. cit. , pp.37-38 and fig. 15.
- 33 - R. Krautheimer, op.cit., p. 218 .
- 34 - Monneret de Villard, *Les églises*, pp. 6 - 61.
- 35 - E. White, cit., p. 15, note 5.
- 36 - E. White, op. cit., p.6.
- 37 - J. Strzygowski, op.cit. , p.41.
- 38 - J. Ward Perkins, op. cit., p. 79.
- 39 - R. Krautheimer. op. cit., p-69.
- 40 - A. Badawy. *L'art copte, les influences égyptiennes*:
 P. du Bourguet, *L'Art Copte*, pp.,114-115.
- 41 - H. Butler, 'Nabataean Temple Plans and the Plans of Syrian Churches',
 in *Studien zur kunst des ostens*, p. 9ff: also in *Revue Archéologique*,
 vol. VIII, p.413ff.
- 42 - R. Hoddinott. op. cit.. pp.38 - 39 G.- Bell. op. cit., p. 84. .
- 43 - R. Krautheimer. op. cit.. P.19.
- 44 - R. Fiautheimer..op. cit., p.110.
- 45 - A. Badawy, op. cit.
- 46 - P. du Bourguet, op. cit.,
- 47 - K. Baedeker, *Egypt*, p.339.
- 48 - R. Hloddinott, op. cit. , Ch.2: see also Ward Perkins.. op.cit. p-78.
- 49 - Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohag*,. pp. 16 - 22
- 50 - R. Krautheimer, op. cit., pp.87-88.
- 51 - See principally tvlonneret de Villard, *Les couvents*. ch-13:
 K. Creswell. *Early Muslim Architecture*, pp.144-147:
 R. Hoddinott, op. cit., p-199: A. Grabar. *Marryrium*, Vol. I. p.113ff.
- 52 - For a plan of the Nola church see Monneret de Villard., *Les couvents*, I,
 fig. 72.

- 53 - Monneret de Villard, *Les couvents*, I. p. 52 : S. Gsell, *Les monuments antiques de l'algérie*, I, p.229, p. 110 ; II, figs. 113, 134 : R. Krautheimer, *op. cit.* p-146.
- 54 - R. Krautheimer, *op. cit.*, p.335, note 51.
- 55 - A Badawy, *op. cit.*, pp.3-4.
- 56 - Monneret de Villard. *Il monastero*, p. 156.
- 57- Monneret de Villard. *Il monastero*, pp. 58 - 59 .
- 58 - Monneret de Villard. *Il monastero*, p. 52 ff: for Diyarbakr see G. Bell, *op. cit.*, p. 92ff. and fig. 30 .
- 59 - Monneret de Villard. *Il monastero*, p.44, note 3 .
- 60 - Monneret de Villard, *Il monastero*, pp. 42 - 43 .
- 61 - Monneret de Villard, *Il monastero*, p.43.
- 62 - Monneret de Villard. *Les églises*, p. 18 .
- 63 - Monneret de villard, *Les églises*, p.2-0.
- 64 - Monneret de Villard, *Les églises*, p.26.
- 65 - See J. Strzygowski, *L'ancien art chrétien de syrie*, Taf.III ; Princeton Expedition to Syria A and B.
- 66 - Monneret de Villard, *Les églises*, p-20: E. White, *op. cit.* p.207.
- 67 - Monneret de Villard, *Deyr el-Muharraqah*, p.12ff.
- 68 - Unpublished results of the Byzantine Institute expedition.
- 69 - R. Krautheimer, *op. cit.*, p.69.
- 70 - Monneret de Villard, *Les couvents*, II., p. 117.
- 71 - J. Quibell. *op. cit.*, 1907 - 08, p.III.
- 72 - Monneret de Villard, in *int. cong.*, p.308; for a plan of Haidra, see *Les églises*, fig. VII.
- 73 - Princeton Expedition to Syria. B Northern Syria, p.224.
- 74 - Princeton Expedition. A Southern Syria, p. 114 (111.91).
B Northern Syria, p.209 (111.216).

- 75 - Princeton Expedition . A Southern Syria , P.114
B Northern Syria, P.
- 75 - W. Adams, 'Architectural Evolution of the Nubian Church' in JARC, Vol. 4. p. 87 ff. (type 2a. p. 49).
- 76 - J. Quibell, op. cit. 1907 - 08 P. 7.
- 77 - W. Adams. op. cit., p.99.
- 78 - W. Adams. op. cit.. p.94.
- 79 - Monneret de Villard. Les couvents, II. p.96
- 80 - R. Krautheimer, op. cit., see index under 'galleries':
M. Gough. op. cit., p.140.
- 81 - M. Gough. op. cit., p.140.
- 82 - E. Amelineau, Monuments pour servir à l'histoire de l'Egypte chrétienne. IV, 1, pp. 398 and 433. and IV. 2, p. 647.
- 83 - E. Amelineau, op. cit.. pp.392-393.
- 84 - J. Leipoldt, Sinuthii Archimandritae, CSCO. Vol. 42, pp.67-69.
- 85 - P-Ladeuze. Etude sur le cénobitisme pachomien, p. 319 .
- 86 - J. Maspero. 'Fouilles de Baouit', in CRAIBL, (1913), p.291.
- 87 - See J. Wansleben, The Present State of Egypt, p.225.
- 88 - A - Fakhry, 'The Monastery of Kalamoun'. in ASAE, 46, p. 66.
- 89 - Trans. Evetts and Butler . fol 72. a , p. 207.
- 90 - A. Butler. Ancient Coptic Churches, I, p.20.
- 91 - The church of Abu Sifain. Butler. op. cit., p.20.
- 92 - M. Gough. op. cit., p. 139; Smith & Cheetham, Dictionary of Christian Antiquities, II. pp.1378-1379; C. Diehl. Manuel d'art Byzantin, I, p.174.
- 93 - A. Badawy. op. cit., p. 34 .
- 94 - Monneret de Villard, Les couvents, II, pp.112-113.

95 - Monneret de Villard, *Les convents*, II. p. 112., J. Strzygowski, *L'ancien art cbretien*, taf. 111.

96 - Princeton Expedition, A, p. 114, III 91, and p. 179, III 153 .

97 - R. Hoddinott, *op. cit.*, fig. 16.

98 - For a plan of this church see de Villard. *Les couvents*. I pl. 96.

99 - Monneret de Villard, *Les couvents*, II, p.113.

100 - E. White, *op. cit.*, III, pp.24-25.

101 - W Adams, *op. cit.*

102 - M - Gough. *op. cit.* , pp. 142 - 143.

103 - R. Hoddinott, *op. cit.*, pp.40-44; R. Kautheimer, *op. cit.*, p.330.

note 21 : M. Gough. *op. cit.* , p. 143.

104 - F. Daumas in *Actes delVIII Congresso internacional de Arqueologia Christiana* p.267.

105 - Monneret de Villard, *Il motiastero*, fig. 63.

106 - E. White. *op. cit.*, II. p.217, note 4.

107 - F. Cabrol & H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgies* tome 1fsc. 2. cols. 3185 - 3187

107 - W. Smith & S Cheetham. *Dictionary of Christian Antiquities*, I.pp. 67 - 68.

108 - W. Adams, *op. cit.* , pp. 122-123 and in *JEA*, Vol. 52, P. 147 ff.

109 - Muller-Wiener. 'Koptische architektur', in *Koptische Kunst-Christentum am Nil*, p.131ff and esp. 133-134.

110 - E. White, *op. cit.*, III. pp.42-46, and 84.

111 - Somers Clarke. *op. cit.*, P-118.

112 - Monneret de Villard. *Les églises*, P. 12-14.

113 - E. White, *op. cit.*, III. p.219.

114 - W. Adams, *op. cit.*, p-122.

115 - F. Daumas in *Actes de VIII Congresso Internacional de Arqueologia Cristiana*, p.276

- 116 - E. White, op. cit., P.160
- 117 - E. White. op. cit., p.244
- 118 - Monneret de Villard, 'Descrizione generale del monastero di san Simeone presso Aswan', in ASAE, 26, p.220.
- 119 - A. Badawy, op. cit., p.9.
- 120 - W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne.p.60.
- 121 - W - Crum, in JTS. 1904, P. 553.
- 122 - See A. Butler, op. cit., I,p.354.
- 123 - E - Chassinat, Fouilles à Baouit, pl. XX.
- 124 - Monneret de Villard, Il Monastero. pp. 70 - 71.
- 125 - J. Quibell. op. cit., 70 - 80, pp-6-7.
- 126 - A. Badawy, op. cit., P-9.
- 127 - Monneret de Villard, Nubia medioevale, 3, P. 14.
- 128 - E. White, op. cit., III, p.33.
- 129 - E. White, op. cit., III. p-17.
- 130 - E White, op. cit., III, p-17: A. Badawy, op. cit., P-8.
- 131 - E. White, op. cit. III, p. 118 ff.
- 132 - H. - G. Evers & R. Romero, 'Rotes und weisses kloster bei Sohag - probleme der rekonstruktion'. in Chirstentum am Nil, p.175ff.
- 133 - E. White, op. cit., III. p.183.
- 134 - Fols. 23 b, 24 b, & 27 and b, 28 a, 31a, 33b, 39a, 45a, 45a. 63b, 81a.
- 135 - Fol. 37 a.
- 136 - R. Krauthheimer, op. cit., pp. 20 and 69, and for Egypt. pp.218-19: for Nubia see Adams, op. cit. , p. 91.
- 137 - E. White, op. cit., III, p, 21.
- 138 - Monneret de Villard, Il monastero, p.49 onwards, for a consideration of the roofing system at Hadra and, by association, es-Sesah.

- 139 - E. White, op. cit., III. p.16.
- 140 - E. White, op. cit., III. p. 16, note 1.
- 141 - Fols. 31a, 63b.
- 142 - E. White, op. cit., III, pp.236-237.
- 143 - J. Quibell, op. cit., 70 - 80, 'p.2 and pl. 1. Grossman, op. cit., p.176 and Abb.I.
- 144 - E. White, op. cit., III, pi. lxxxiv, B.
- 145 - Perkins. op. cit. , pp. 75 and 78.
- 146 - R. Hoddinott, op. cit.. p.36: Perldns, op. cit., p.78: for Nubia, see Monneret de VWard, Les couvents, II, p. 98.
- 147 - Monneret de Villard, Deyr el-Muliarraqah, fig. 10.
- 148 - E. White, op. cit., III, p. 33.
- 149 - E. White. op. cit., III. p. 33.
- 150 - Smith and Cheetham, op. cit., 1, p.72 (seL, under Ambo bottom of page.)
- 151 - In addition to the ref. above, see also Cabrol & Leclerq. op. cit., tome 1.fasc. 1. col.1330ff.
- 152 - M. Gough, op. cit., p.67.
- 153 - M. Gough, op. cit., p.67.
- 154 - J. Quibell, op. cit.. '08-10, pl.xiv.
- 155 - E. White, op. cit., III. pp.146-147
- 156 - E. White, op. cit., III, p.21: on the setting of ambons generally, see Cabrol & Leclerk, op. cit., tome 1, fasc. 1, cols. 1338 - 1339
- 157 - E. White. op. cit., III. pp.146-147.
- 158 - E. White, op. cit., III, p. 43 and fig.3.
- 159 - E. White. op. cit., III, p. 21.
- 160 - O.H.E. KHS-Burmester, the Egyptian or Coptic Church, pp.20 and 250-51.
- 161 - J. Quibell, op. cit., 70-80, p.2.

- 162 - Cabrol & Leclercq, op. cit tome 1, fasc. 2, col. 3155 ff: Smith & Cheetham, op. cit., I. p. 61; M - Gough, op. cit. , p. 65.
- 163 - Burmester, op. cit., p.21.
- 164 - A. Butler, op. cit., II, p-12: see also White, op. cit., III, p.17, note 6.
- 165 - See the illustration in White, op. cit., III fig. 1, p.18. (N.B. a marble altar slab of similar design was seen by peers in the north sanctuary apse at Abiad, but this has since disappeared - see AJ. LXI, p. 148).
- 166 - A. Butler, op. cit., pp.9-10.
- 167 - E. White, op. cit., H. p-18, note 2.
- 168 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqa, fig. 11.
- 169 - J. Strzygowski, Koptische Kunst (Cairo catalogue), p. 102, Abbs. 157 and 158. Smith & Cheetham, op. cit., I , pp.65-66; E. White, op. cit., III, p.19: C. Diehl, op.cit., I. p.175.
- 171 - E. White, op. cit., III, pp-93 and 140.
- 172 - E. White, op. cit., III. pp-93 and 10-3.
- 173 - A. Badawy, op.cit., p.22.
- 174 - W. Adams, op. cit., p. 98.

الفصل الثالث

العمارة II - العمارة غير الكنسية

١ - حوائط الأسوار :

تحيط بالأديرة المعمورة ودير الأنبا هذرا حوائط أسوار عالية كانت مبنية كما رأينا (فى الفصل الأول) لأسباب دفاعية فى المرحلة الأخيرة من النهضة المعمارية للأديرة ، وتقدم لنا القائمة التالية فكرة عن طبيعة هذه الحوائط ، وأبعادها المختلفة ، وتصور لنا الاختلاف بينها وبين المباني الأقدم فى مواقع مثل سيليا وإبيفانيوس .

دير الأنبا أنطونيوس : يتراوح الارتفاع ما بين ٧ - ١٠ أمتار ، كما يتراوح السمك ما بين ١,٢٥ - ٢,٥ مترا ، وقد أقيمت الواجهتان الداخلية والخارجية من الدبش غير المصفوف فى مداميك ، وقد امتلأت الفراغات التى بينها بالأحجار الصغيرة ، والحصباء ، والطمى ، كما وضعت طبقة سميكة من الجبس على الوجهين الداخلى والخارجى وبعض الدعائم الخارجية ، ويوجد حول الواجهات الداخلية حاجز ترابى يقطعه القادم مشياً على الأقدام مثل درجات السلم الموجودة مقابل الحائط فى غير ذلك من الأماكن .

دير الأنبا بولا : أقصى ارتفاع ٧ أمتار والمتوسط ٥,٥ مترا والسمك يتراوح ما بين ١ - ١,٧٥ مترا وهو مبنى بنفس أسلوب بناء الحائط الذى فى دير الأنبا أنطونيوس ويتضمن أيضاً حاجزاً ترابياً .

دير أبومقار : متوسط الارتفاع ١٤ مترا ، ويبلغ السمك عند البوابة ٣,٥ مترا ، ويتضح لنا أن الواجهتين الداخلية والخارجية من الدبش غير المصفوف فى مداميك والمغطى بالمونة وهناك أيضاً الحاجز الترابى المعتاد ، ذكر هوايت أن الحائط قد تمت

تعليته فى وقت غير معلوم خاصة فى الجانب الغربى ^(١) وغطيت الحوائط بطبقة سميكة من الجبس من الداخل والخارج .

دير الأنبا بيشوى : متوسط الارتفاع ١٠ أمتار ، والسماك متران وهناك واجهة من الحجر الجيرى مسدودة بالدبش ، ربما أعيد بناؤها فى القرن الحادى عشر ^(٢) مع وجود بعض الدعامات والإضافات الخاصة بالتقوية على الجانب الغربى ، واستخدمت طبقة من الجبس للطلاء من الداخل والخارج وهناك أيضاً حاجز ترابى .

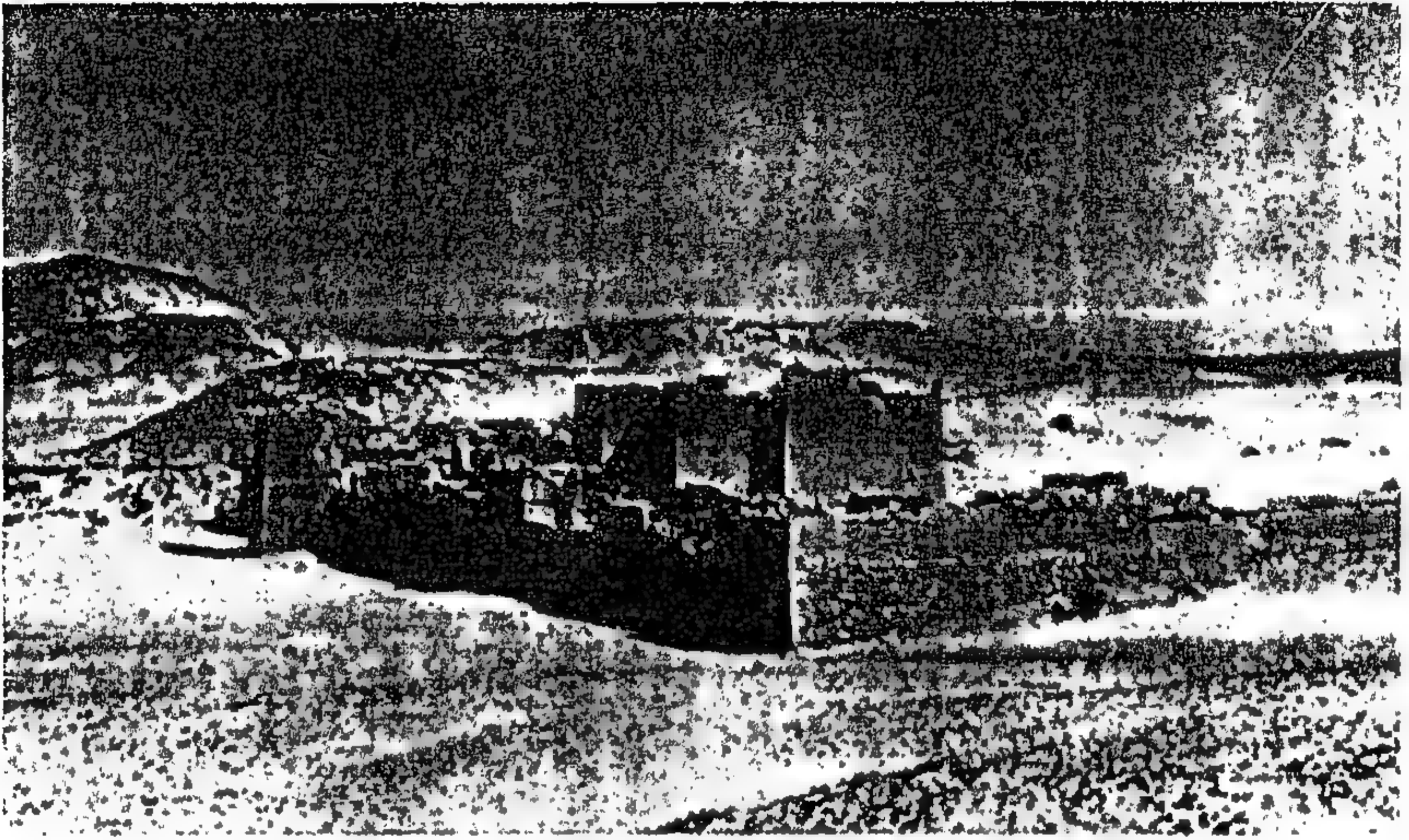
دير السريان : يتراوح الارتفاع ما بين ٩,٥٥ - ١١,٥٤ متراً كما يتراوح السماك ما بين ٢ - ٣ أمتار وهو مبنى بنفس أسلوب بناء الحائط الذى فى دير أبى مقار ، (ويرجع هوايت تاريخ هذه الحوائط إلى القرن التاسع باستثناء بعض الدعامات الحديثة) ^(٣) .

دير البراموس : يتراوح الارتفاع ما بين ١٠ - ١١ متراً والسماك متران . وهو يشبه مباني النماذج الأخرى بأديرة وادى النطرون ، كما يتضمن أيضاً الحاجز الترابى ، (يعتبر هوايت أيضاً أن هذا الحائط يعود إلى القرن التاسع) ^(٤) .

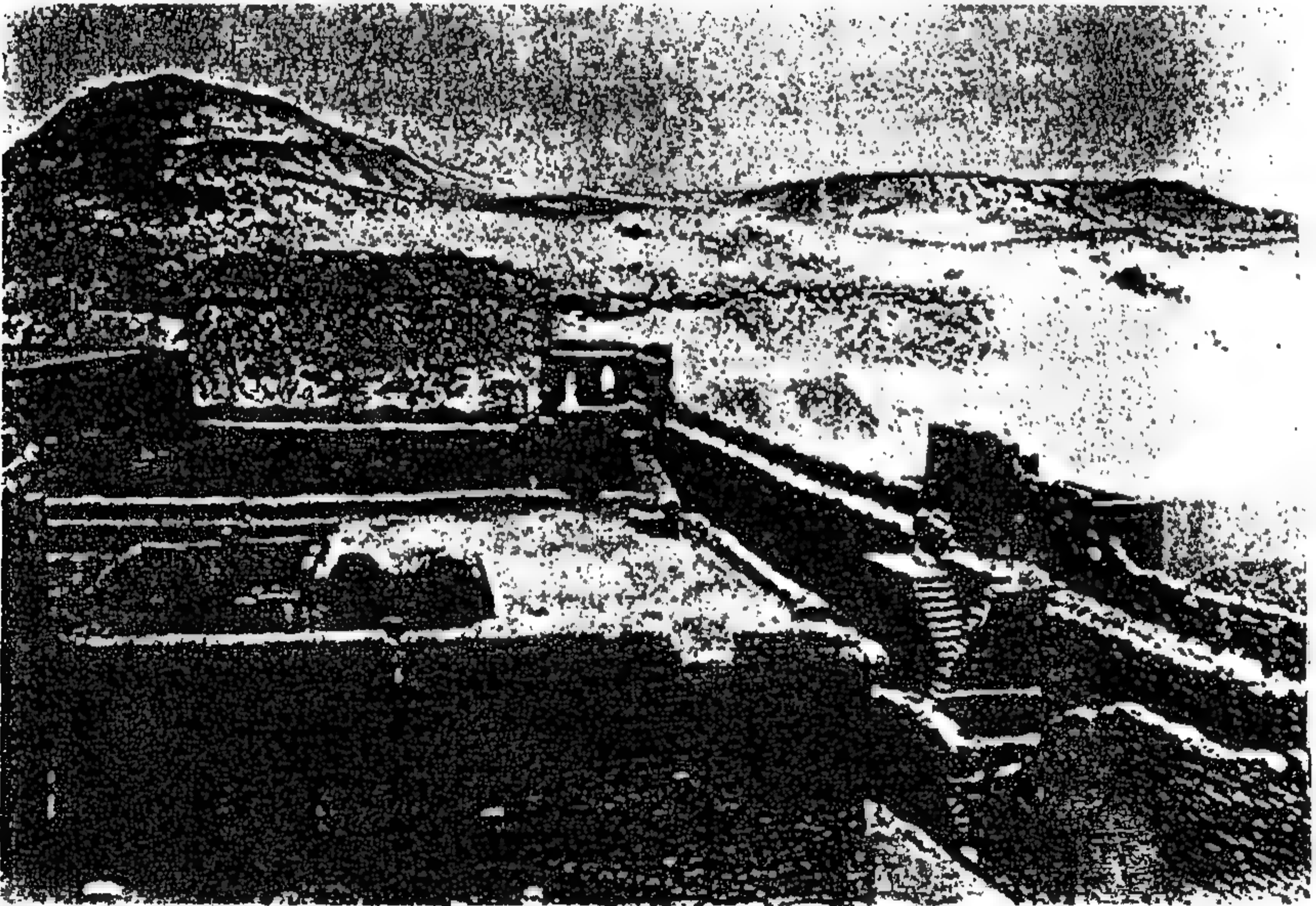
دير الأنبا صموئيل : أقصى ارتفاع ٨ أمتار ، ولم يتطوع أحد بقياس السماك وهو مبنى من الحجر ، ومن الواضح أنه قد حل محل سور قوى كان مبنياً من الطوب اللبن ^(٥) .

الدير المحرق : تعرضت حوائط هذا الدير للكثير من إعادة البناء فى العصور الحديثة حتى أصبح من الصعب تحديد حالته الأصلية .

دير الأنبا هدر : متوسط ارتفاع الحوائط ٦ أمتار والسماك متران عند القاعدة ويتناقص تدريجياً حتى يصل إلى ١,٥ متر عند القمة ، وقد بنيت المداميك السفلية من الحجر غير المصقول بينما بنيت المداميك العلوية من الطوب اللبن وهناك أيضاً الحاجز الترابى .



الشكل رقم ١٢ (أ) حائط السور - الأنبا هدرأ.

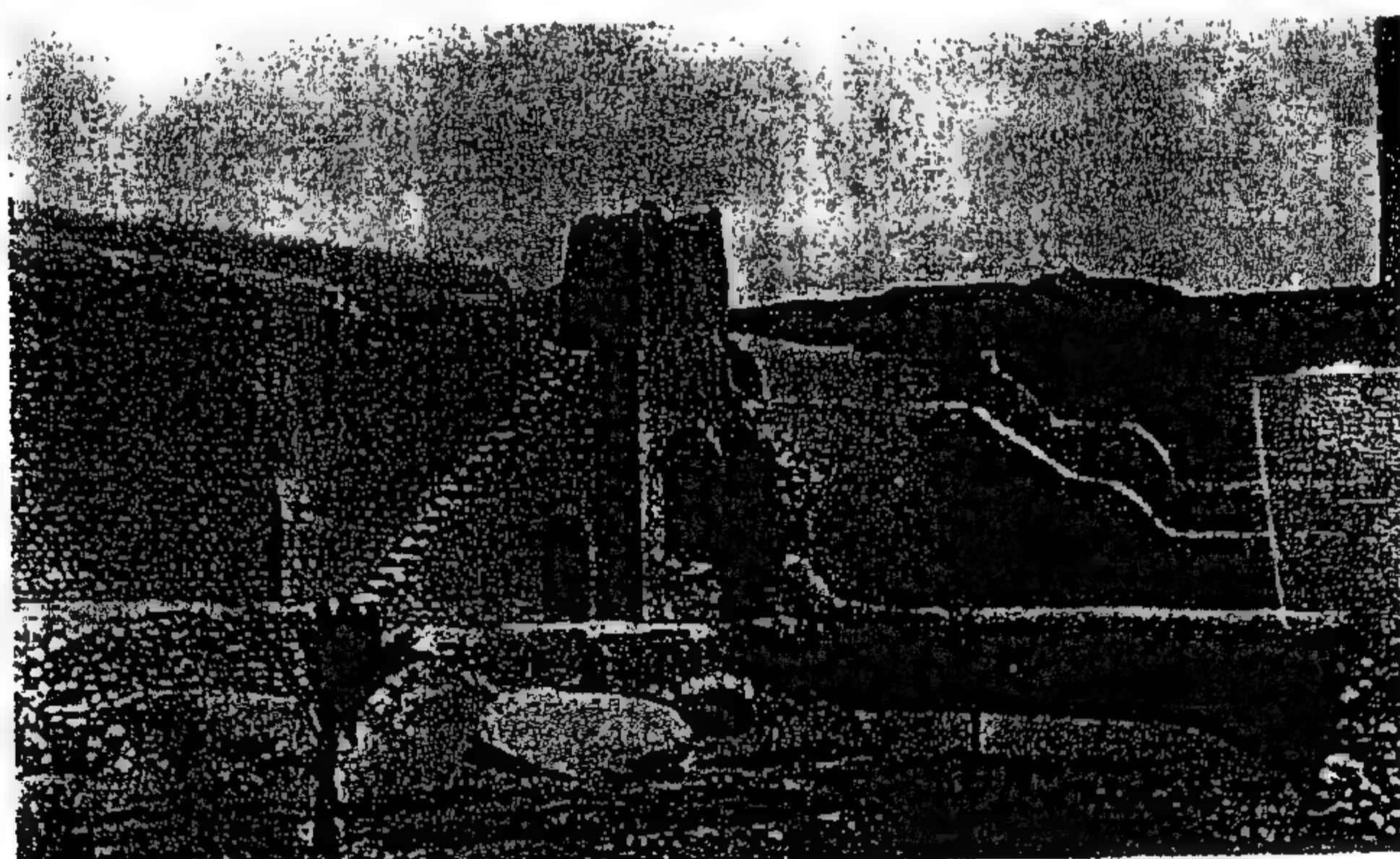


الشكل رقم ١٢ (ب) دير الأنبا هدرأ - مشاية الشرفة - المدخل في الوسط إلى اليمين

باويط وسقارة : لم يترك العلماء الذين باشروا الحفائر أى تفاصيل توضح لنا أسلوب بناء الحوائط بالرغم مما يتضح لنا من هذه الحوائط فى باويط قد انخفض ارتفاعها حتى وصل إلى مستوى الأساسات فى بعض الأماكن (٦).

دير إبيفانيوس : بلغ سمك الحائط المقام من الطوب هنا ٧٠ سم وقد أنشئ على أساس من الطمي ، أما الامتداد الحديث إلى الشرق فلم يتم بناؤه بشكل جيد واحتاج إلى دعائم داخلية .

سيلييا : يبلغ متوسط سمك الحوائط هنا من ٧٠ - ٨٠ سم وتصل إلى أقصاها عند ١,٢٠ مترا وقد بنيت من الطوب الأحمر والطين المضروب ، ويتميز دير أو ديران ببناء برج للملاحظة فى حوائط الأسوار ، ومن السهل تمييز اثنين وربما ثالثا أيضاً فى دير الأنبا هدرا فهناك برج على الشرفة السفلية يتمركز فى الركن الشمالى الشرقى للحائط وهذا الركن يتكون من دورين يغطيهما سقفان مقوسان على شكل نصف البرميل ، أما الشرفة العلوية فتتميز بوجود برج فى الركن الجنوبى الشرقى الذى يتكون هو أيضاً من دورين (٧) وفى نفس الوقت نجد أن الدور الأرضى مسقوف بقبة نصفية بينما يتميز الدور العلوى بسقف منبسط ، وكان يوجد فى دير الأنبا بولا برج ملاحظة فى الحائط الشمالى للدير ، وكان ذلك أيضاً يتكون من دورين يفتح السفلى منهما على جانبه الداخلى بينما يتم الوصول إلى العلوى عن طريق درجات سلم من الغرب ، وقد سقطت درجات السلم الآن ولم يبق أحد بإصلاحها .



الشكل رقم ١٣ : دير الأنبا بولا : برج الملاحظة

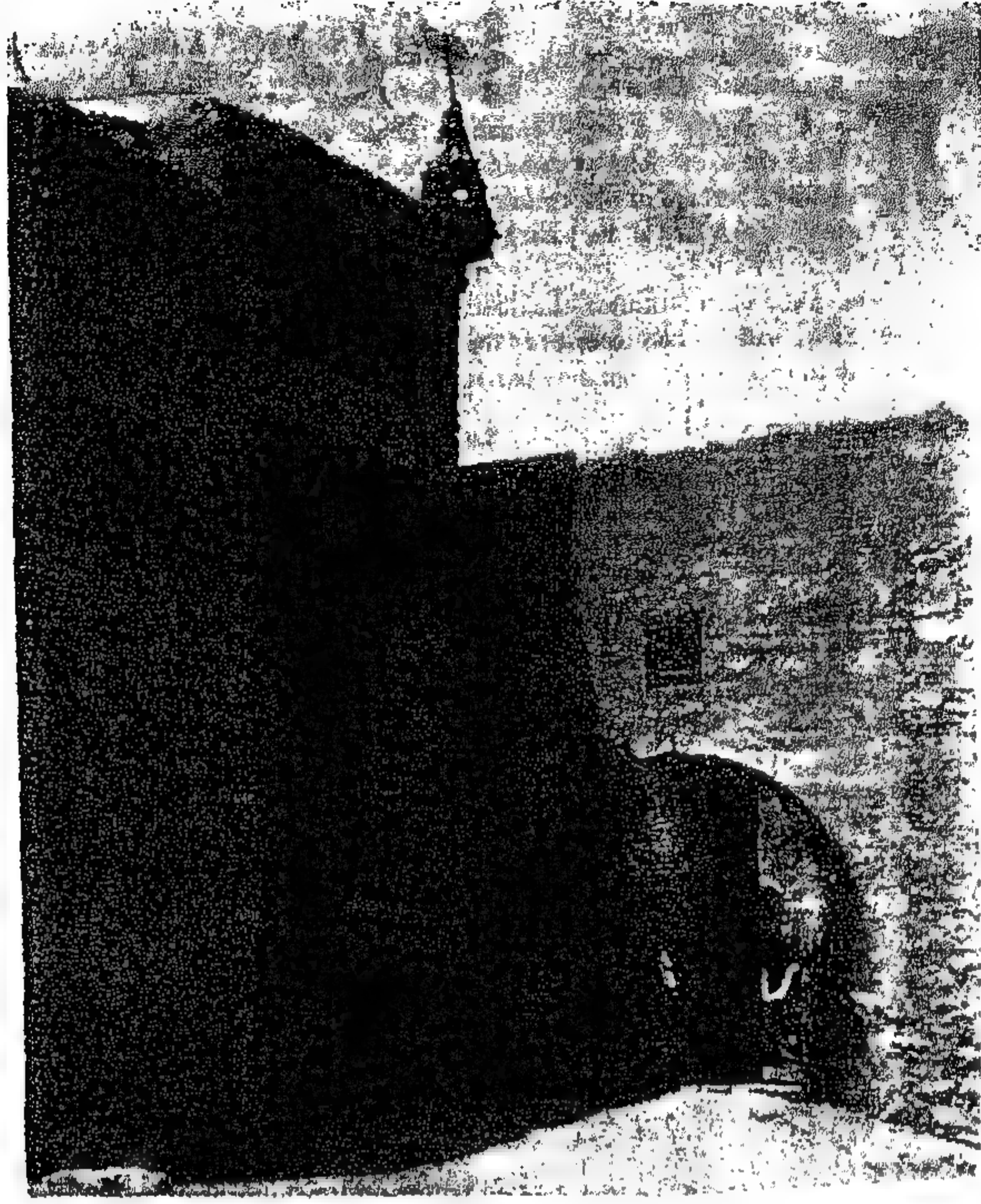
٢ - المداخل وأكواخ حراسة البوابات :

هنا أيضاً يجب التفرقة بين المداخل المنيعة للأديرة المحصنة ، والبوابات الأكثر بساطة التي تقود إلى أماكن الإقامة المبكرة .

دير الأنبا أنطونيوس : يوجد في هذا الدير حالياً مدخل واحد في الحائط الشمالى وقد حل محل مدخل أقدم منه كان قائماً في نفس المكان ، وكان هذا المدخل الأصلي يتكون من مدخل تصف دائرى في داخل فتحة فوقها عقد ، وكان يتم جذب الزوار إلى أعلى بواسطة مرفاع يدوى على منصة إلى الحجرة التي فوق المدخل .

دير الأنبا بولا : المدخل الحالى عبارة عن فتحة غير مصقولة في حائط السور بها مدخل ثانوى يميل قليلاً إلى الشمال ، أما المدخل الأصلي فهو يقع إلى جانب المدخل السابق وهو يشبه مثيله بدير القديس أنطونيوس يتكون من تجويف مربع في الحائط به فتحة في أرضية الحجرة التي فوق المدخل التي يتم سحب الزوار والبضائع منها إلى أعلى (انظر الشكل رقم ١٤) .

دير أبومقار : هناك بوابتان تبرزان من الحائط الشرقى والجنوبية منهما مسدودة حالياً ، وتتميزان معاً بوجود تجويفين على شكل عقد مخموس يحيط به عقد مدبب - والبوابتان من الخشب ويتم إغلاقهما من الداخل ، وتوجد حجرة علوية فوق البوابة الشمالية في أرضيتها باب مسحور ولا توجد هناك أية آثار تدل على وجود كوخ لحراسة الباب ، وهناك في داخل المدخل المسدود بقايا قلابة خربة مجاورة لحائط السور ربما كانت مخصصة للبواب .



الشكل رقم ١٤ : دير الأنبا بولا : المدخل الأصلي إلى اليسار - والمدخل الحالي إلى اليمين .

الأنبا بيشوى : به مدخل وحيد بالقرب من الطرف الغربى للحائط الشمالى ، والتجويف هنا مغطى بعقد والباب الخلفى له رأس مربع ، أما فى الداخل فهناك ممر له سقف مقوس على شكل نصف برميل ، ونلاحظ أن بيت الحارس قائم مقابل الوجه الداخلى لحائط السور ، ويوجد على مستوى سطح الأرضية حجرتان تقع كل حجرة منهما على أحد جانبي المدخل ، والحجرة الغربية منهما مسقوفة جزئياً بقبة وجزئياً بسقف مقوس على شكل نصف برميل ، وهناك درجات سلم من الحجر تقود إلى حجرة فوق المدخل يوجد فى أرضيتها باب مسحور ، ويجد سقف منبسط لهذه الحجرة العلوية (ربما يكون قد حل محل سقف أقدم منه كان على شكل نصف برميل) .

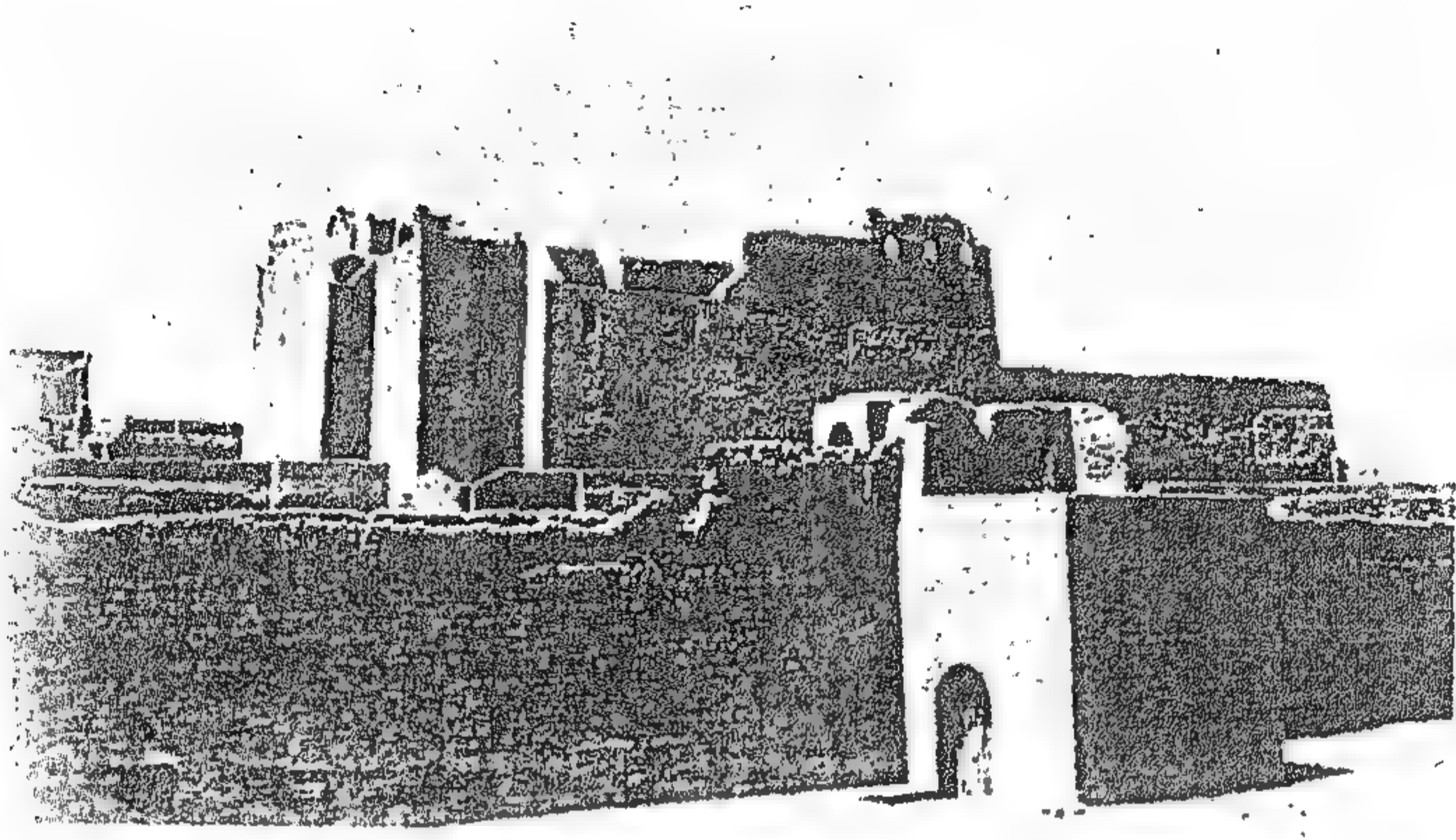
دير السريان : به مدخل وحيد فى القسم الغربى من الحائط الشمالى ، وهو يماثل طراز تلك المداخل التى فى ديرى الأنبا بيشوى وأبى مقار ، وهناك القليل من بقايا بيت الحارس الأصيل .

دير البراموس : به مدخل وحيد فى القسم الغربى من الحائط الشمالى ، ويمثل الأبواب التى فى بقية أديرة وادى النطرون من حيث الشكل الخارجى ، أما فى الداخل فهناك ممر مغطى بسقف مقوس ربما كان مسدوداً بواسطة باب ثانٍ فى نهايته الداخلية فى وقت من الأوقات ، أما بيت الحارس فإنه يعلو الممر من الجانب ، ويوجد على مستوى سطح الأرض على مسار ما يمكن أن نطلق عليه اسم : مأوى البواب ، وكان يتم الوصول إلى الدور العلوى عن طريق مجموعة من درجات السلم فى الحجرة ذات السقف المقوس على شكل البرميل التى على الجانب الشرقى للممر وسقف هذا الدور مقوس على شكل برميل ، وبه فجوات فوقها عقود فى الحوائط الشرقى والغربى والجنوبى ، وتقود الفجوة الجنوبية إلى سطح ممر المدخل .

دير الأنبا صموئيل : يقع هذا المدخل الوحيد فى القسم الشمالى من الحائط الشرقى ، ويمثل مداخل الأبواب التى فى أديرة وادى النطرون من حيث البناء ، أى الباب موجود داخل فجوة على شكل عقد مخموس ، ولا توجد آثار تدل على منزل الحارس ولكن هناك حجرتان غير كاملتى المبانى تقوم كل منهما على أحد جانبيه الممر فى داخل المدخل .

دير الأنبا هدرا : كان به مدخلان أصليان أحدهما فى وسط الحائط الشرقى للشرفة السفلية ، والآخر على شمال الوسط فى الحائط الغربى من الشرفة العلوية ، والمدخلان كلاهما يبرزان من وجه الحائط مع وجود تخطيط أرضى مربع يعلوه برج ، وكان المدخل الذى فى الشرفة السفلية قائماً فى الحائط الجنوبي للبرج الذى فى المدخل وهذا الباب يقود إلى ردهة ذات سقف على شكل برميل مع دوران إلى اليسار الغربى يقود إلى داخل الدير . أما الدور العلوى فإن الوصول إليه يتم عن طريق سلم مقابل الوجه الداخلى لحائط السور ، وربما كان الدور العلوى منبسط السقف ^(٨) ويقود نفس هذا المدخل إلى الشرفة العلوية بالضرورة ، وكان الباب القائم هنا فى الوجه الشمالى للبرج ، وهناك نفس الدوران إلى داخل الدير ، وكان البهو مغطى بسقف مقوس متقاطع مع سقفين صغيرين مقوسين على شكل برميل ويقعان إلى الشمال والجنوب ،

ويتم الدخول إلى الدور العلوى مرة أخرى بواسطة سلم فى داخل حائط السور ، ويبدو أن الدور العلوى كان مسقوفاً بسقف مقوس على شكل برميل من المحتمل أنه كان يعلوه سقف منبسط ^(٩) وهذا المدخل هو أفضل المدخلين .



الشكل رقم ١٥ دير الأنبا هدرأ المدخل إلى الممر السفلى

وكانت الأقسام السفلية من البرج مبنية من الأحجار الخالصة (حتى العقود الداخلية التى كانت تبنى فى العادة من الطوب) بينما كانت الأقسام العلوية مبنية بالطوب اللبن ، ويبدو من بقايا الشرفة السفلية أنه جرى استخدام نفس أسلوب البناء .

وقد حاول مونيريه دى فيلار أن يتتبع مصدر طراز المدخل الذى وجد فى دير الأنبا هدرأ ، خاصة وظيفة الدوران الذى يتجه إلى زاوية اليمين ، وقد أشار إلى كثرة استخدام هذا الأسلوب فى آثار النوبة وشمال أفريقيا ، واستنتج أنه كان معروفاً فى مصر عن طريق النماذج البيزنطية الأصلية ثم انتشر إلى الجنوب فى وقت لاحق ، ورفض كافة الاقتراحات القائلة بأنه كان استلهاماً للعمارة المصرية القديمة أو الغربية. ^(١٠)

دير إبيفانيوس : يوجد فى حائط السور الأول بابان أحدهما فى الحائط الشرقى والآخر فى الحائط المواجه للشمال من القسم الغربى ، وبينما كان الباب الأول يقود مباشرة إلى الفناء الداخلى للدير فإن الآخر كان يمثل مدخلاً إلى أحد الأحواش ،

وكان الحائط الشرقي لهذه البوابة يمتد في اتجاه الجنوب ويتغلغل في قلب المحور بحيث يضطر الزائر إلى عمل دوران بزاوية قائمة عند نهاية هذا الحائط ، ولذلك فإن هذا النظام هو نفس النظام المطبق في دير الأنبا هدرا ، بصرف النظر عن أن المدخل الأخير كان مُحصَّنًا ، بينما كان المدخل الذي في دير إبيفانيوس لا يتمتع إلا ببعض الخصائص المتواضعة .

سلياً : يتم الدخول إلى المبنى الكبير من خلال بوابة وحيدة نحو الطرف الشمالي للحائط الشرقي ولا توجد دلائل على أنه كان مُحصَّنًا بأي شكل من الأشكال ، ولكننا نلاحظ مرة أخرى إمكانية الدخول إلى المبنى باستخدام طريق غير مباشر ، وقد سدت المنطقة التي في داخل البوابة مباشرة بواسطة حائط على شكل حرف L^(١١)

سقارة : لم يكتشف هنا إلا مدخل واحد في القسم الجنوبي من حائط السور وكان مُحاطاً بدعائم حجرية مع عوارض خشبية للربط ، ويتم الوصول إليه بواسطة أربع درجات عند قمة المهبط الفسيح .

دير المجمع : يوجد مدخل واحد بارز من الحائط الشمالي وقد تحدث سومرز كلارك^(١٢) عن برج كان مقاماً لحماية البوابة .

ونرى مما تقدم أنه كان من المعتاد إقامة مدخل واحد في الأسوار الحصينة ، ونشك في أن تكون البوابتان اللتان في دير أبي مقار قد استخدمتا معاً في وقت واحد ، وأنهما كانتا تحلان إحداهما محل الأخرى ، ومن جهة أخرى فإن البوابتين اللتين في دير الأنبا هدرا في الشرفتين العلوية والسفلية كانتا معاصرتين ، وليس من الصعب الاهتمام إلى السبب في هذا الترتيب الاستثنائي فالحقيقة أن الدير قد أقيم على مستويين وهذا هو أحد العوامل ، ولكن مادام المدخلان قد تم التوصيل بينهما بواسطة سلم فإن هذا في حد ذاته لا يبرر بناء بوابة ثانية ، والتفسير الأصوب هو أنه مادام القسم الأسفل من الدير قد أعد لاستقبال المصلين من غير الرهبان ، فإن الرهبان أنفسهم قد احتاجوا إلى مدخل منفصل للدخول إلى مقار إقامتهم في الشرفة العليا .

واعتماداً على الدليل الضئيل الذي لدينا يبدو لنا أنه بالرغم من أن النية كانت تتجه لدى الأديرة غير الحصينة لتصميم مدخل يوفر فقط مسارا غير مباشر فإن هذا يحقق النزر اليسير من الخصوصية والأمان ، وربما يساعد أيضاً على مقاومة مضايقات الرمال التي تحملها الرياح .

٣ - الحصون أو القصور :

يشير الدليل المدون إلى وجود أبراج الحماية فى أواسط القرن الخامس^(١٣) ولكن المعلومات الأثرية المتوفرة عن هذه البنية الابتدائية غير موجودة ، وعلى أية حال فإننا سنقدم فيما يلى وصفاً تفصيلياً لكافة النماذج المخطوطة الباقية أو المسجلة عن هذا الطراز من المباني .

سلياً : تم الكشف هنا من خلال الحفائر عن برجين بصرف النظر عن عدم ظهور أية كتابات مدونة عن بنائهما^(١٤) ولكن لدينا رسم تخطيطى عن كل منهما ، ومنه نعرف أنه لا توجد أية أبواب أو نوافذ على مستوى الدور الأرضى ، كما أن ارتفاعهما الأصلى غير محدد ، بالرغم مما يبدو لنا من احتمال ارتفاعهما إلى طابقين أو حتى ثلاثة طوابق .

دير إبيفانيوس : ظن وينلوك^(١٥) أنه من الممكن تمييز مبنيين استخدمهما كحصنين أو قصرين الأول منهما وهو الأكبر كانت مساحته ١٠ أمتار مربعة تقريباً وقدر ارتفاعه الأصلى ما بين ١٦ - ١٧ متراً ، والحوائط مهدمة وسمكها يتراوح ما بين ١,٢٠ - ١,٢٥ متراً عند القاعدة ، ويبدو أن قوالب الطوب المستخدمة فى البناء قد أحضرت من مقبرة مونتحات القريبة. وينقسم التخطيط الداخلى إلى أربعة أقسام متساوية يتضمن أحدها السلم ، وكانت هذه الحجرات الأرضية مسقوفة بالطوب الأحمر وكذلك الأرضية مرصوفة بنفس المادة ، ولا توجد نوافذ على هذا المستوى ولكن وجود مخازن للحبوب ودواليب يدل على أن هذا الدور الأرضى قد استخدم لأغراض التخزين أما درجات السلم التى تقود إلى الأنوار الأعلى فكانت شديدة الانحدار وكان السلم ضيقاً ، وهناك مهبطان صغيران يصادفان الصاعد إلى الدور الأول ، وقد بنى المهبط الأول منهما على قاعدة صلبة من الطوب بينما بنيت درجات السلم الأعلى والمهبط الأخرى على عقود لكى تترك فراغاً لإقامة حجرة صغيرة تحت السلم ، ويبدو أن هذا الأسلوب فى البناء كان خاطئاً وحل محله فيما بعد سلم مبنى من الأحجار الصلبة ، وهناك فى الحائط بالقرب من السلم منفذان للهواء يستخدمان لتصريف المجارى حيث يهبطان من خلال بناء الطوب إلى فتحات خارج الحصن عند مستوى سطح الأرض ، ولا بد أن هذا الحصن هو الذى ورد ذكره فى وصية يعقوب وإلياس

لأنه قد بنى أثناء حياة إبيفانيوس ، (١٦) وبذلك يمكن أن يعود تاريخه إلى نهاية القرن السابع . أما الحصن الثانى فإن أبعاده صغيرة $٤,٠٥ \times ٤,٧٠$ مترا وسمك الحوائط ٧٠ سم ، ويتكون التخطيط لهذا الحصن من حجرة واحدة مستطيلة الشكل ويقع العقد المبنى من الطوب عبر النصف الجنوبي من الحجرة ليسند الدور الذى يعلوه ، وقد غطى باقى الحجرة بسقف مسطح بدلا من القبة ويبدو أن هذا كان مقصوداً منذ البداية وكانت الأرضية من الطوب ، وقد وضعت ثلاثة دواليب فى الحائط .

دير أبى مقار : تبلغ مساحة الحصن ٢١,٥ متر مربع ويزيد ارتفاعه عن ٦١ مترا ، والحوائط بها أكتاف ظاهرة وهى مبنية من الحجارة غير المصقولة ، ويقع المدخل فى مستوى الدور الأول ويتم الوصول إليه بواسطة قنطرة خشبية ترفع وتنزل من المبانى المجاورة ، وتم تأمين الطرف الخارجى من القنطرة بواسطة سلسلة حديدية متصلة برافعة يدوية داخل الحصن ، وهناك فجوة فى الوجه الخارجى للحصن لاستقبال القنطرة ، كما أن هناك باب خشبى ثقيل يشغل المدخل ويفلق من الداخل ، ويتكون الحصن من دور أرضى ودورين علويين ، وينقسم كل دور بواسطة ممر فى الاتجاه الشمالى الجنوبى بحيث يقع ثلثا المنطقة على الجانب الشرقى للممر بينما يقع الثلث الأخير فى الجانب الغربى ، وارتفاع هذا الممر عن سطح الأرض هو ٥,٣ متر بينما يبلغ عرضه ١,٥ متر وهو مسقوف بسقف مقوس من الدبش وجرت تقويته بإقامة عقد واحد .

ويقع السلم عند الطرف الشمالى ، بينما تقع الحجرات على الجانب الشرقى من الممر ، وقد انقسمت كل حجرة إلى اثنتين بواسطة اثنتين من الدعائم الحجرية تحملان عقدا من الطوب ، وقد غطى سطح كل من الحجرات الستة التى تتجت عن ذلك بقبة من الطوب ، وهناك نافذة فى كل حجرة تحت القبة مباشرة ولكن كافة هذه النوافذ مسدودة حالياً .

وهناك فجوة فى القسم الغربى من الحجرة الوسطى لابد أنها كانت فى بعض الأوقات جزءا من طاحونة ، وقد رصفت أرضية القسمين الغربيين الآخرين من الحجرات المزدوجة بألواح خشبية غطيت بالبوص والجبس ، وهناك تحت الأرضيات فسات يبلغ عمقها ١,٩ مترا ، وقد غطيت الحجرة التى على الجانب الأيمن من الممر بقبة منخفضة ، ونجد فى الحائط الجنوبى لتلك الحجرة ملحقا ضحلا وقد غطى هو

الآخر بقبة مما يوحى بأنه كان يستخدم معصرة للزيوت ، وهناك ملحق آخر للحجرة الشمالية يتجه إلى الخارج من الطرف الغربى للجانب الشمالى ومغطى بسقف مقوس على شكل برميل ، وفى طرفه البعيد بئر عميقة ، وتوجد إلى الشرق من حجرة البئر هذه كتلة من الأحجار تستخدم لحمل السلم ولكنها تشمل أيضاً مدخلاً رأسياً يصل فى أعلاه إلى آخر مهبط أمام الطابق الأول وهو مغطى بأحد الألواح ، فهل كان هذا مكاناً للاختفاء ؟ وتوجد النوافذ التى فى هذه الحجرات الغربية فى نفس مكان تلك الحجرات التى عبر الممر ولكنها هنا غير مسدودة ، ويبلغ عرضها من الداخل متراً واحداً وارتفاعها ١,٢ متراً ، وجوانبها معوجة بشدة ، أما فتحتها الخارجية فإن اتساعها يتراوح ما بين ١٠ - ١٥ سم وارتفاعها ما بين ٩٠ سم - متراً واحداً ، وتنحدر قواعد النوافذ إلى أسفل انحداراً شديداً ، ويتجه مسار السلم إلى أعلى بواسطة سلسلة من الدرجات التى تشققت بفعل الاستخدام وقد غطيت كل درجة ومهبطها بغطاء مقوس من الطوب الأحمر ، وتستند الحافة الخارجية لهذا الغطاء إلى الحائط الخارجى لبئر السلم أما الحافة الداخلية فيدعمها العمود المركزى الذى يستند إليه السلم وأيضاً بالتقاطع مع السقوف المقوسة عند زوايا بئر السلم .

ونجد أن سقف الدور الأول من الممر مغطى بسقف مقوس من الدبش المغطى بالجبس وأرضيته مرصوفة ببلاطات من الحجر ، وهناك عند الطرف الجنوبى للممر انحناءة قصيرة نحو الغرب تشكل دورة للمياه ، وهناك فى الجانب الشرقى كنيسة صغيرة مكرسة على اسم العذراء بالرغم مما يبدو لنا من أن استخدام هذه الحجرة حديث نسبياً ، وتوجد ثلاث حجرات فى الجانب الغربى يتم الدخول إليها عن طريق باب وحيد فى الطرف الجنوبى من الممر ، وتشتمل الحجرة الوسطى على معصرة للنبذ .

وهناك باب فى الحائط الجنوبى يقود إلى ملحق صغير ، وهو مغطى بقبة مثل الحجرة الأكبر التى تقود بدورها إلى الحجرة المتوارية بين الأرضيات .

وهناك أربع درجات تبدأ من الدور الأول تمثل مهبطاً مع فتحة فى الحائط الشرقى توجد فى داخلها الحجرة التى تحتوى على آلة السحب وتقع فوق الطرف الشمالى من ممر الدخول ، وقد وضعت آلة السحب نفسها فى الحائط الشمالى ، وتوجد فى الدور الثانى مثل الدور الأول دورة مياه داخل انحناءة غربية عند الطرف الجنوبى للممر ، وهناك ثلاث حجرات فى الجانب الغربى للممر غطيت إحداها (الشمالية) بسقف مقوس

مقسم إلى أربعة أجزاء بينما غطيت الحجرتان الأخريان بسقوف خشبية ، وهناك باب مسحور مقابل الحائط الجنوبي للحجرة الجنوبية في داخل فجوة ويقود إلى حجرة متوارية بين الأرضيات ، وتوجد في هذه الحجرة المتوارية بقايا مهلهلة تدل على أنها كانت تضم مكتبة ، من المحتمل أن تكون موجودة الآن في الحجرة التي تعلوها ، وهناك ثلاث كنائس صغيرة في الجانب الشرقي للممر وهي مكرسة على أسماء السواح والأنبا أنطونيوس ، ورئيس الملائكة ميخائيل .

ولسنا متأكدين من تاريخ هذا الحصن ، ولكنه لا يتجاوز نهاية القرن الثاني عشر^(١٧) وربما كان يعود إلى الربع الأخير من القرن الحادي عشر .^(١٨)

دير الأنبا بيشوى : يتخذ الحصن بهذا الدير نفس شكل التخطيط الأرضي مثل الحصن القائم بدير أبى مقار ، أى وجود ممر في اتجاه الشمال - الجنوب في كل دور مع مباني للحجرات على كلا الجانبين ، وهو يتكون في حالته الحالية من دور أرضي ودور ثانٍ به كنيسة واحدة صغيرة فوق السطح ولكن هناك دلائل تدل على الدور الثاني الذي كان موجوداً في وقت ما ، والمدخل مقام على مستوى سطح الأرضية مع قنطرة ترفع وتنزل متصلة ببيت الحارس عند مدخل الحصن ، وقد غطى الممر الذي في الدور الأرضي بسقف مقوس ، أما الغرفة الجنوبية التي في الجانب الشرقي فقد كانت تستخدم في وقت ما كمعصرة للزيوت وربما كانت طاحونة الحبوب موجودة في الحجرة الوسطى ، ولدينا في الجانب الغربي دلائل على أن الملحق المتصل بالحجرة تعلوه حجرة متوارية مثل تلك الموجودة في دير أبى مقار ، وتشتمل الحجرة الوسطى في الغرب على البئر . ويقع السلم في الركن الشمالى الغربى متمركزاً فوق عمود مركزى مربع ويرتفع عدة درجات ومهابط في سلسلة مغطاة ببناء من الطوب غير مسقوف .

وهناك بهو مكون من ستة مقصورات مغطاة بسلسلة من القباب في الجانب الشرقي من الدور الأول - وبالرغم من أنه يتخذ شكل كنيسة صغيرة فلا يوجد دليل على أنه قد استخدم لهذا الغرض ، أما الحجرتان اللتان في أقصى الجنوب من الجانب الغربى فهما شبيهتان بالحجرتين المماثلتين لهما في دير أبى مقار ، والحجرة الداخلية الصغرى توجد فوقها نفس القبة المنخفضة لى تسمح بدخول القلاية المتوارية بينها وبين الدور الذى تعلوها ، أما الحجرة الثالثة فإنها مغطاة بسقف على شكل برميل ، وتحتوى على فرن للخبز حديث نسبياً ، وهناك فتحة مستديرة في الأرضية أمام الفرن

لسحب الماء من البئر التى تحتها . ويتمثل العقد المسدود الذى فى الحائط الغربى لهذه الحجرة تماماً مع عقد مماثل له فى دير أبومقار ، وربما استخدم فى وقت من الأوقات كنقطة لجذب الإمدادات إلى داخل الحصن ، وهناك آلة الرفع فى الطرف الشمالى من الممر المسقوف لرفع القنطرة أو خفضها .

وهناك كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل فوق السطح وإن كان واضحاً أن هذا الموقع ليس موقعها الأسمى ولكن لدينا دليلاً يبين وجود دور آخر فى وقت من الأوقات ^(١٩) ويتشابه الحصن الذى فى دير الأنبا بيشوى من حيث التصميم والبناء مع مثيله بدير أبى مقار ويبدو أن تاريخ الاثنين يعود إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر .

دير السريان : تبلغ مساحة الحصن حوالى ١٧ × ١٤ متراً وهو مربع الشكل وارتفاعه ١٥ متراً وهو مبنى من الدبش غير المصقول وبه على الأقل اثنان من المداميك الرابطة المصنوعة من الخشب ، أما الحوائط فهى مهدمة ، وهو يحتوى على الأساس ثم ثلاثة طوابق ، والمدخل يوجد عند مستوى الدور الثانى ويشتمل على القنطرة التى ترتفع وتهبط ، وتتصل هذه القنطرة ببناء مهدم جزئياً فى مقابل المدخل الرئيسى للدير .

وهناك حجرة للبئر ذات سقف على شكل البرميل فى شمال السلم ، ولكن الوصول إلى الحجرتين اللتين فى مواجهة نهاية السلم غير ممكن فى الوقت الحالى ، أما السلم ذاته فهو من النوع الشائع ، ولكن لا يوجد هنا العقد الحامل ، وتستند كل درجة إلى بلاطتين من الحجر غير المصقول بارزتين كدعامتين من الحائطين الجانبين ويتقاطع معهما حائط ثالث ونجد أن الجانب السفلى للدرجة الواحدة هو نفسه سقف الدرجة التى تقع أسفلها ، ويشغل السلم الذى بالدور الأول الطرف الجنوبى من القسم الشرقى ، وهناك إلى الشمال حجرة فوق حجرة البئر بها ثقب فى الأرضية لسحب الماء ، وهناك فتحة مستطيلة فى الحائط الشرقى وهى مسدودة حالياً ، وربما كانت تستخدم فى تخزين التموين وهى ضمن المعالم التى سجلت فى ديرى أبى مقار والأنبا بيشوى .

وتقع المكتبة الأصلية إلى شمال حجرة البئر ، بينما توجد مقابل حجرة البئر حجرة تحتل معظم القسم الغربى من الأرضية وهى مسقوفة بسقف ثنائى ، وهناك حنية فى وسط الحائط الشرقى أسفلها تجويف ، بينما تقع حنية أخرى أكثر ارتفاعاً فى اتجاه الشمال ، أما وظيفة هذه الحجرة فهى غير معروفة وليس لدينا أى دليل يساند فكرة هوايت القائلة بأنها كانت تستخدم فيما مضى ككنيسة صغيرة

(وهو ما ينكره الرهبان اليوم) وهناك حجرة صغيرة ذات سقف مقوس على شكل برميل تشغل الطرف الجنوبي من الجانب الغربى ، ويمتد ممر مسقوف بسقف مقوس على شكل برميل بطول الطابق الثانى ، وهناك حجرتان مسقوفتان بسقف مقوس على شكل برميل على الجانب الغربى بينما تقع أربع حجرات متساوية الأبعاد فى الجانب الغربى وجميعها مسقوفة بسقوف مقوسة على شكل برميل ، وهناك فى أقصى جنوب هذه الحجرات باب مسحور فى الشرق ويقود إلى حجرة متوارية بين الأرضيات .

ويوجد تجويف بين الدورين الثانى والثالث فى الحائط الشرقى من بئر السلم يتضمن آلة الرفع وتمتد كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الصغيرة عبر الطرف الشمالى للدور الثالث ، أما باقى الدور فإنه مقسم إلى أجزاء بواسطة ممر ، وهناك حجرة ذات سقف مقوس على شكل برميل فى الجانب الشرقى تتضمن المكتبة الحديثة (ويتميز مدخلا هذه الحجرة والحجرة المقابلة لها بعقدين لهما شكل مدبب ومبنيان من الطوب وهما البناء الوحيد المبنى من الطوب فى الحصن) وتوجد حجرتان لهما سقف مقوس على شكل البرميل فى الجانب الغربى للممر ، وتتميز الحجرة التى فى أقصى الجنوب منهما بوجود حجرة متوارية بين سقفها وسقف الحصن ، والممر الذى فوق هذه الأرضية مسقوف بسقف مقوس على شكل برميل .

ولدينا أسباب للظن بأن هذا الحصن يمثل طرازاً أقدم من طراز ديرى أبى مقار والأنبا بيشوى حيث أن ترتيب حجراته الداخلية أقل انتظاماً ويبدو أنه أقدم أيضاً من حائط السور ولذلك فإن هناك ما يدعو للافتراض بأنه يعود إلى أواسط القرن التاسع تقريباً .

دير البراموس : الحصن هنا مبنى بكتل من الحجر الجيرى تتوسط ما بين الحجر المنحوت والدبش ، بالرغم من أن القلب مبنى من مادة قليلة الجودة ، وقد استُخدم الطوب الأحمر فقط فى بناء قبة الكنيسة الصغرى التى بالدور الثانى ، أما السقوف المقوسة على شكل برميل فهى من الدبش المغطى بالجبس ، وقد استخدمت ألواح الخشب بكثرة ، ويشتمل المبنى على دور أرضى ودورين علويين ، أما المدخل الذى يقع فوق سطح المدخل الشمالى لكنيسة العذراء فإن الوصول إليه يتم عن طريق القنطرة وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر تقع على كل من جانبيه ثلاث حجرات مسقوفة بسقوف مقوسة على شكل برميل ، وعند الجانب الجنوبى من الحجرة الغربية الوسطى

توجد نهاية منور هابط من قمة المبنى ، كما أن هناك سلم مدرج فى الجانب الغربى لنفس الحجرة يقود إلى ممر سفلى ممتد تحت حائط الحصن إلى غرفة البئر .

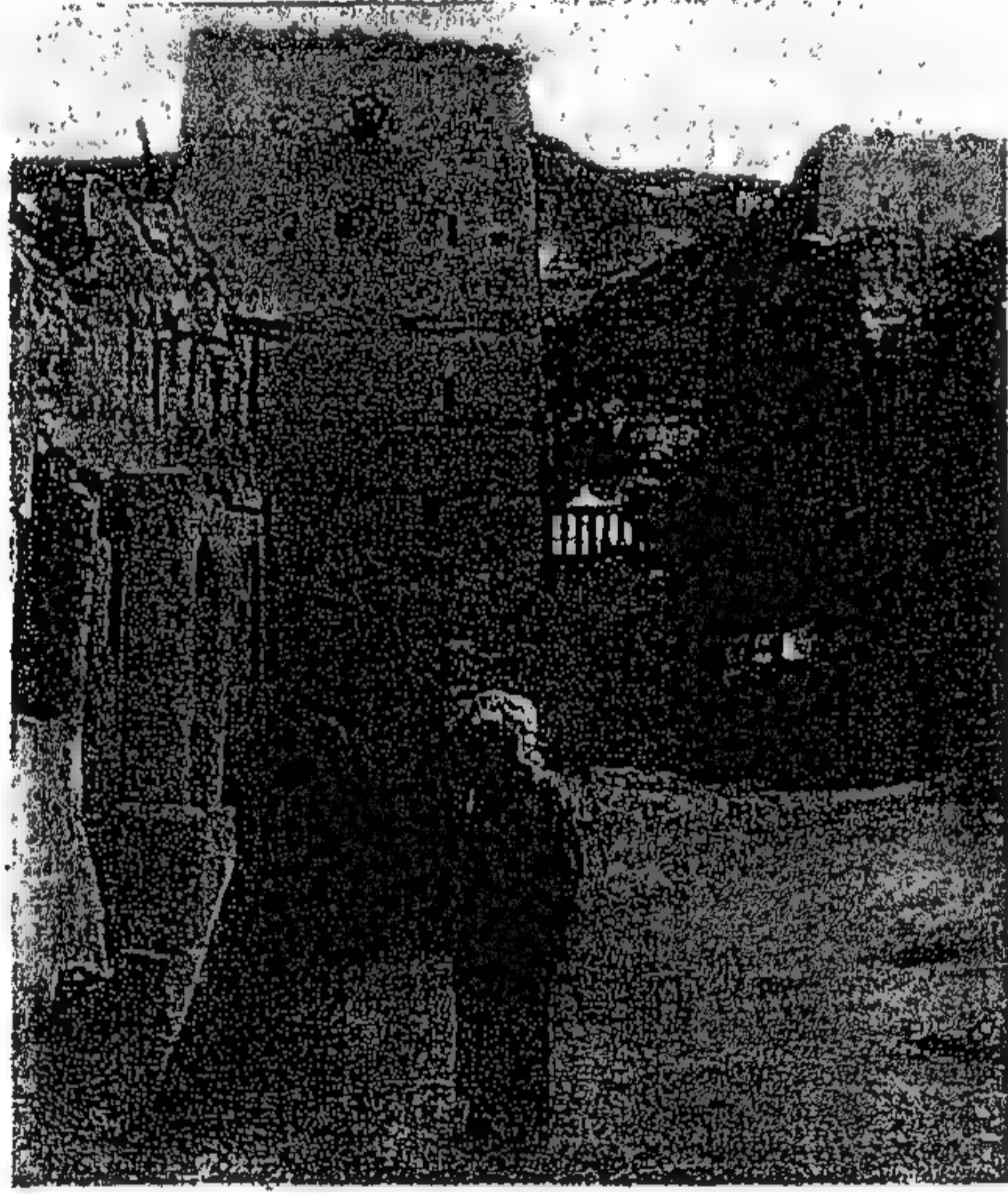
وينقسم الدور الأرضى كذلك بواسطة ممر فنجد على جانبه الشرقى أربع حجرات تستخدم إحداها كدورة مياه ، أما فى الجانب الغربى فإن هناك أيضاً حجرتان مسقوفتان بسقف مقوس على شكل برميل ، وتحتل كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الطرف الشمالى من الدور الثانى ، وتوجد آلة الرفع فى الطرف الجنوبى بينما تنقسم المنطقة التى تقع شرق الممر إلى قسمين بواسطة عقد عمودى على المحور ، وهناك بالإضافة إلى السلم الذى فى الجانب الغربى المنور والبهو الذى يطل عليه ويعجب هوايت مما إذا كان هذا المنور مكانا للسلم يتضمن عدداً من السلالم أم لا (٢٠) وإذا كان الأمر كذلك فإن الحصن قد يكون هو أقدم نوعيات الحصون بوادى النطرون وربما يعود تاريخه إلى القرن السابع .

دير الأنبا أنطونيوس : يبلغ ارتفاع الحصن هنا ١٦ متراً تقريباً ، والمداميك السفلية منه مبنية بالأحجار غير المصقولة بينما بُنيت المداميك العلوية بالطوب اللبن والأواح الخشب المترابطة ، ويتكون الحصن من دور أرضى وثلاثة أدوار علوية (انظر الشكل رقم ١٦) .

ويقع المدخل على مستوى الدور الأول ويتصل به قنطرة متمركزة على سطح المطعنة التى تقع فى الغرب ، وتحتوى إحدى الحجرات التى فى الدور الأرضى على البئر ، أما بقية الحجرات فتستخدم لأغراض التخزين ولا توجد نوافذ فى هذا المستوى.

أما السلم الذى يربط ما بين الأدوار فهو من نفس طراز السلم الموجود بأديرة وادى النطرون أى أنه يتكون من درجات شديدة الانحدار صاعدة فى شكل سلسلة من الدرجات والمهابط ، وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر المدخل الأوسط ، وتوجد فى الدور الثانى حجرة كبيرة ربما كانت تستخدم كمكان لتناول الطعام بشكل جماعى عند استخدام الحصن ، ويتضمن الدور الثالث عدداً من الحجرات الأصغر تستخدم لإقامة الرهبان ، ويتضمن الدور الرابع الكنيسة الصغيرة المعتادة والمكرسة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل .

دير الأنبا بولا : الحصن هنا مقام بنفس أسلوب إقامة الحصن الذى فى دير الأنبا أنطونيوس فنجد أن المداميك السفلية مبنية بالأحجار غير المصقولة والمغطاة بالجبس ، أما الثلثان العلويان فهما مبنيان بالطوب اللبن المقوى بألواح الأخشاب المترابطة ، وهو يتكون من دور أرضى وثلاثة أدوار علوية ، بينما يوجد المدخل على مستوى الدور الثانى ، ويتم الوصول إلى القنطرة باستخدام عدد من درجات السلم بجوار الحائط الخارجى للكنيسة العلوية ، ولسوء الحظ فإنه من غير الممكن تكوين أية فكرة عن التخطيط الداخلى للمبنى حيث أنه فى حالة تنذر بالخطر بالنسبة للزوار الذين يغامرون بالدخول إليه مع اعتبار المعلومات التى يمكن الحصول عليها من الرهبان مبهمة ولا يُعتمد عليها ، ونحن متأكدون من وجود الكنيسة المكرسة عادة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل بالدور العلوى .



الشكل رقم ١٦ دير الأنبا أنطونيوس - القنطرة التى يتم سحبها .

ومن الصعب التأكد من تاريخ الحصنين اللذين فى هذين الموقعين الأخيرين ، ويدل موقعهما على أنهما مبنيان فى تلك البقعة التى كان بها الحصن الأصلى الذى يشكل جزءا من المحور القديم ، وتدل طريقة بنائهما خارجياً وداخلياً على أنهما معاصران للحصون المشابهة لهما فى وادى النطرون ولذلك فإن الباحث يستطيع تقدير تاريخ احتمالى فى القرن العاشر أو الحادى عشر بالنسبة للمباني التى فى مثل حالتها الحالية.

الدير المحرق : تبلغ مساحة المبنى الرئيسى ١٠,٥٣ x ١٠,١٠ متراً ويتناقص تدريجياً مع الارتفاع حتى يصل إلى ٨,٨٠ x ٩,٦٠ متراً عند القمة ، وارتفاعه ١٦,٥٧ متراً ويقع على بعد ثلاثة أمتار إلى الغرب برج أصغر حجماً مساحته ٣ أمتار مربعة وارتفاعه ٦,٥٠ متراً ويخرج من هذا البرج قنطرة تؤدي إلى الحصن ويقع المدخل على مستوى الدور الأول ، وهذا الحصن به دور أرضى ودوران علويان وينقسم الدور الأرضى بواسطة ممر فى اتجاه الشرق - الغرب مع وجود حجرتين على كل من الجانبين ، الحجرة الشرقية التى على الجانب الجنوبى تتضمن الفرن ، بينما تحتوى الحجرة الغربية على السلم ، أما الحجرة الغربية التى فى الجانب الشمالى فإنها تحتوى على البئر .

وينقسم الدور الأول أيضاً بواسطة ممر أوسط فيما عدا طرفه الشرقى حيث تقع الرافعة اليدوية لتشغيل القنطرة ، والممر مغطى بسقف متقاطع ، وهناك حجرتان على الجانب الشمالى من الممر ويوجد فى وسط الحجرة التى فى أقصى الغرب فتحة توصلها بحجرة البئر التى بالدور الأسفل ، أما الحجرة الشرقية فهى متصلة بملحق صغير فى الطرف الشرقى من الممر ، وتوجد حجرة متوارية بين سقف هذا الملحق والأرضية التى تعلوه ، وهناك أيضاً حجرة مستطيلة على جانب الممر فى الطرف الشرقى أما الحجرة التى تتضمن السلم فإنها فى الغرب .

وتخرج من المهبط الذى فى الدور الثانى حجرة مستطيلة فى اتجاه الشرق ، بينما يقع فى الشمال مدخل الكنيسة الصغرى المكسرة كالعادة على اسم رئيس الملائكة ميخائيل ، وتتضمن الغرفة المستطيلة المدخل إلى الحجرة المتوارية تحت أرضيتها ، ويوجد فوق هذه الأرضية شرفة ذات حاجز منخفض ونجد فى القسم الشرقى قسماً بارزاً فوق حافة الحائط الخارجى وبه فتحة فى الأرضية كانت تستخدم دورة للمياه (٢١) ومن المؤكد أنها تبدو صغيرة جداً حيث يصعب استخدامها كفتحة للتموين ، ويعود تاريخ الحصن حسب حالته الراهنة إلى ما أورده أبو صالح الذى يذكر أنه قد أعيد بناؤه فى عهد الخليفة الحافظ أى ما بين عامى ١١٣١ ، ١١٤٩ للميلاد . (٢٢)

دير العظام : المسقط الأفقى الذى نراه فى الرسم التخطيطى الذى قدمه دى بوك وأعاد نشره سومرز كلارك (٢٣) يكشف عن وجود برج صغير ، ونستطيع افتراض أن المدخل لم يكن على مستوى سطح الأرض لأنه لم يظهر فى الرسم ، وقد قسم الدور الأرضى إلى أربع حجرات متساوية تتضمن إحداها السلم .

الدير البحرى : نستطيع رؤية برج خاص بالدير فى الصور التى بالدليل الذى طبعه نافيل عن الحفائر فى هذه المنطقة ^(٢٤) وقد اختفى الآن تماماً ولم يترك لنا نافيل أى وصف أو رسم تخطيطى للمبنى ويظهر فى الصور أن له تخطيط أرضى (مسقط أفقى) صغير نسبياً من الطوب اللبن.

دير النصارى : يوجد بجوار أرمنت خرائب حزينة سجلها دوريس ^(٢٥) ولا شك أن بقايا برج الملجأ صغير الأبعاد ومبنى من الطوب اللبن .

الخارجة : يحدثنا هوايت عن برج متمركز فى السهل إلى الغرب من دير مصطفى كاشف يصل ارتفاعه إلى حد معقول ^(٢٦) واليوم نستطيع أن نتعرف فقط إلى المسقط الأفقى ، لأن الحوائط المبنية بالطوب اللبن هى فقط التى بقيت منها بعض المداميك ، أما المبنى ذاته فإنه متواضع الأبعاد ويستطيع الباحث أن يتتبع أثر تقسيم داخلى إلى ثلاث حجرات ، وليست هناك دلائل على وجود سلم بالرغم من احتمال وجوده على أيام هوايت بوصفه قسماً تحول إلى طوابق عديدة ذات أرضيات من الخشب ، ولم تتبق أية آثار من الحصون الأربعة التى ذكرها أبو صالح فى دير الأنبا صموئيل .

وهناك مبانى على مواقع مختلفة ليست لهما صلة بالطراز المعتاد من الحصون ولكن من المؤكد أن من بين وظائفهما وظيفة الحماية ، وهناك مبنى يقع على الشرفة العلوية بدير الأنبا هدرا وهو يشغل الدير ، ويطلق عليه اسم : القصر أما الحوائط التى بقيت منه فهى مبنية من الأحجار غير المصقولة حتى مستوى التثنية من الارتفاع ، بينما بنيت المداميك العلوية من الطوب ، ويقع المدخل فى الركن الجنوبى الشرقى على مستوى سطح الأرض وهناك فى الطرف الغربى للصالة ذات المدخل القصير حجرة تتضمن السلم الذى يقود إلى الدور الأول ، وهناك أيضاً ممر عريض فى اتجاه الشمال - الجنوب بطول الدور الأرضى على جانبيه بعض الحجرات والممر مغطى بسقف مقوس على شكل برميل وفوقه عقود صغيرة لتخفيف الأحمال .



شكل رقم ١٧ (أ) : دير الأنبا هدرأ : منظر عام للحصن .



الشكل رقم ١٧ (ب) : دير الأنبا هدرا - الحصن - الدور الأرضي - ممر يكشف عن
العقود الحاملة .

ويُعتبر الحائط الذي في الطرف الشمالي للممر هو أيضاً الحائط الشمالي لسور الدير ، وهناك ثلاث نوافذ لإضاءة الممر ، أما الأرضية فهي مرصوفة بحجارة مصقولة من الجرانيت ، وتوجد في الحجرة التي في أقصى الجنوب على الجانب الشرقي من الممر سلسلة من الأسرة الحجرية حول الحوائط بينما تشكل الحجرات الثلاثة التي في الشمال حجرة واحدة كبيرة .

وتوجد في القسم الشمالي من هذه الحجرة سلسلة من الأوعية المركبة في الحائط ، وهذا القسم كله مسقوف بعقود على شكل برميل ، ونفس الكلام يصدق على الحجرات التي في الجانب الآخر من الممر ، بالرغم من أن العقود هنا تتخذ اتجاهها الشرق - الغرب بدلاً من الشمال - الجنوب ، وقد وُضِعَ في أقصى شمال هذه المجموعة من الحجرات عدد من الأسرة كما هو الحال في الحجرة الوسطى والحجرة التي في الطرف الجنوبي ، ويوجد في القسم الشمالي من الممر أربع حجرات في الجانب الشرقي وجميعها مغطاة بعقود على شكل برميل ، وهناك في الجانب الغربي من الممر حجرة طويلة الشكل يبدو أنها تستخدم لتناول الطعام وهي مغطاة بسلسلة من القباب الصغيرة ، ومن السهل تتبع أساسات سبع مبانٍ مستديرة من الطوب من المحتمل أنها كانت موائد في وقت من الأوقات ، وهناك خزان مستطيل من الأسمنت مقابل الحائط الغربي بينما تمتد قناة بطول الجانب الشمالي من الأرضية التي فوقها خزانات المياه في الطرف الشمالي للحجرة ، (انظر الفقرة المكتوبة تحت عنوان : قاعات الطعام التي سترد فيما بعد وذلك للمزيد من المعلومات عن هذه الحجرة) ويقع المطبخ شرق هذه القاعة موازياً للقسم الشمالي بينما أقيمت ثلاث حجرات في أقصى الجنوب يبدو أنها ملاحق للمطبخ . وقد اتخذت إحداها شكل قاعة مستطيلة يبدو أنها لم تكن مسقوفة ، بها سلسلة من الفتحات الصغيرة في الحائط الغربي ولكننا لسنا متأكدين من الغرض منها ، وبها أيضاً خزانان ضمن نظام توفير المياه ، وهناك سلم بين قاعة الطعام والحجرات التي في الجنوب يؤدي إلى الدور العلوى .

ويمتد هذا الدور العلوى فقط فوق القسم الجنوبي من المبنى أى جنوب قاعة الطعام، والحجرات المتصلة بها في الشرق والقسم الشمالي مغطى بسقف مسطح فوق الشرفة ، ويمثل ترتيب الحجرات في الدور الأول نفس ترتيب الدور الأسفل أى ممر أوسط والحجرات على كلٍ من جانبيه ، وجميعها مسقوفة بعقد على شكل برميل ،

وتتضمن إحداها ثلاثة أبواب مسحورة تقود إلى العقود التي تخفف الأحمال فوق الممر ، وقد استخدمت هذه العقود كأماكن للتخزين أو أماكن للاختباء ، وتوجد في الحجرة التي في أقصى الشمال في الجانب الغربي فتحة في الأرضية تقود إلى الحجرة المماثلة التي تقع أسفلها ، وهي الوسيلة الوحيدة التي يمكن عن طريقها الاقتراب من الحجرة الأخيرة ، أما سقف الشرفة الذي في الشمال فإنه يتميز بوجود حجرة منفردة مقابل حائطه الغربي مبنية فوق إحدى حجرات المطبخ ، أما آثار الحجرة الصغيرة الأخرى التي في الركن الجنوبي الغربي للشرفة فإنها متصلة بملحق يستخدم كدورة للمياه ، وهناك جزء من أنبوبة رأسية من الفخار الأسمر عند الطرف الشمالي للممر وبين حجرين ، لتصريف مياه الأمطار .

ويعتبر الدور الثاني خرباً تماماً فيما عدا المهبط الذي في قمة السلم عند الطرف الجنوبي ، وبقيتا حجرتين ، إحداها تقع فوق الامتداد الجنوبي للمبنى ، والأخرى تدعم حائطه الشرقي ، أما الحجرة التي فوق الامتداد الجنوبي فتتضمن باباً مسحوراً يقود إلى حجرة متوالية محفورة في داخل الحائط الجنوبي السميكة أما المبنى الثاني فهو المعروف اليوم باسم دير مصطفى كاشف ، وقد استخدم في بنائه أحجار قليلة وطوب من الطين في غالبية الأنحاء ، وهناك دليل على أن بعض الحجرات كانت مغطاة في الأصل بالخشب وبعد ذلك حل محله عقود من الطوب .



الشكل رقم ١٨ : دير مصطفى كاشف .

وهناك قسم تحت سطح الأرض فى الناحية الجنوبية يتضمن مقبرة كانت تشكل على ما يبدو مكان إقامة منشئ هذا الدير ، وتقع فى شمال وجنوب المقبرة سلسلة من الحجرات يتم الوصول إليها عن طريق ممرين وسلم فى كل قسم يقود إلى الدور الأرضى .

ويتم الدخول إلى الدور الأرضى عن طريق باب فى الحائط الجنوبى للسور ويسبقه ردهة عند المدخل ، ويوجد فى داخل الباب ممر يتجه فى الاتجاه الشمالى - الجنوبى يقطعه فى القسم الشمالى منه حائط عرضى ولا بد أنه كان هناك فى الأصل سلم عند الطرف الجنوبى للممر ، وهناك آثار تدل على وجود سقف على شكل البرميل فوق الممر ، وهناك مجموعة من الحجرات غرب وشرق الممر ، والتى تقع فى الغرب منها بُنيت فوق القسم الذى تحت سطح الأرض ويوجد فى هذا القسم الغربى قاعة صغيرة يتفرع منها فى الجانب الشمالى حجرات على كلا الجانبين ، ونجد السلم قريباً من وسط الجانب الشمالى للقاعة بينما نجد فى الجنوب مجموعة أخرى من درجات السلم تقود إلى المقبرة ، ويشتمل النصف الجنوبى من هذا القسم الغربى على ممر فى اتجاه الشرق الغرب توجد على جانبه الجنوبى ثلاث حجرات ، ونجد هنا أيضاً درجات سلم تؤدي إلى الحجرات المتاخمة للمقبرة .

ومما هو جدير بالذكر أن المبانى فى الجانب الشرقى من ممر المدخل خربة ومزدحمة بالأنقاض ، وهناك ممر ثانٍ موازٍ لممر المدخل وهو أيضاً مقسم بواسطة حائط متقاطع ، ويحمل الطرف الشمالى لهذا الممر والحجرة التى فى هذا الطرف دلائل على نشوب حريق شديد ، وهناك حجرة كبيرة مستطيلة الشكل تشغل الجانب الشمالى من القسم الشرقى وهى تحتوى على حنية نصف دائرية صغيرة فى الحائط الشرقى ، وهناك فى أقصى الجنوب حجرة أخرى بها حنية مستطيلة بينما يشغل الركن الجنوبى الشرقى من المبنى حجرة كبيرة وعلى جانبها الشرقى ثلاث حجرات أصغر حجماً ، ومن المحتمل أن هذه الحجرة الكبيرة كانت كنيسة صغيرة وأن الحجرات الثلاثة الشرقية هى الهياكل .

والدور الأول سليم إلى حد ما ، ولكن من الصعب إعادة بناء الحجرات ، وهناك كنيسة صغيرة فى الجانب الجنوبى الشرقى بها حنية نصف دائرية واحدة ، ومن المحتمل وجود دور ثانٍ فوق القسم الشرقى من المبنى .

ويعتبر الحصن الذى بدير الأنبا هدى غير عادى بسبب حجمه الكبير الذى يبدو تناقضه واضحاً مع القصور الأخرى الأكثر ترابطاً فى المواقع الأخرى ، ومن السهل تفسير ذلك لأن المبنى الأصلي كان متواضعاً وقد اشتمل على بهو المدخل ، والممر الذى كان يمتد شمالاً حتى القوس الأول (أى جنوب ملحق المطعمة مباشرة) ، والحجرات التسعة التى على جانبى الممر ، وفيما بعد أضيفت حجرتان أخريان فى الركنين الشمالى الغربى والجنوبى الغربى ، كما امتد الحائطان الغربى والجنوبى لى يحملا الحجرات المتصلة بهما فى الدور العلوى ، أما الامتداد الذى فى اتجاه الغرب فقد حدث فيما بعد مع بناء الحجرات الإضافية فى الغرب ثم إحاطة كافة المباني بسور حصين .

ولذلك فإن الحصن كان فى الأصل عادياً من حيث عزلته عن المباني الأخرى وأن أبعاده الأرضية تقترب من الأبعاد المعتادة (حوالى ٢٤ × ١٨ متراً) وقد ارتفع إلى مستوى دورين (وربما أكثر) وأما المعالم الغربية الباقية حتى اليوم فهى عبارة عن المدخل الذى فى المستوى الأول وتغلغل القلالى فى الحصن بشكل ملحوظ ، وأول هذه المعالم غير استثنائى لأننا نراه متكرراً فى دير إبيفانيوس وربما أيضاً فى الدير البحرى بصرف النظر عن أن الصور الفوتوغرافية غير واضحة فى هذه النقطة ، أما ذلك الذى يتخذ شكل المدخل فلا بد أنه فجوة فى الحائط استحدثت فيما بعد ، أما القلالى المضافة إلى الحصن فهى ليست غير عادية فى حد ذاتها وتعتبر عنصراً ضرورياً بالفعل ، أما الشئ الغريب فى حصن دير الأنبا هدى فهو وجود القليل من المباني خارج الحصن التى يمكن وصفها بأنها قلالى ، وهناك أيضاً حجرات عديدة كانت تشكل دورين فى وقت من الأوقات وكان من المعتاد مضاعفة عدد الأفران فى نظام القلالى الذى يبدو أنه قد امتد إلى سيليا ، وحتى ذلك الحين فمن المحتمل أن يكون قسم من الرهبان قد سكن فى الحصن بشكل دائم وهذا أمر غير عادى ، أما إنشاء حجرة متوالية فى الامتداد نحو الحائط الجنوبى وزيادة عرض الحائط الشرقى فيحملان دليلاً على الرغبة فى تحسين الإمكانيات الدفاعية للمبنى ، كموقع يُلْتَجأ إليه بالإضافة إلى استخدامه اليومى كموقع للإقامة .

ويمثل دير مصطفى كاشف مشكلة أساسية ألا وهى تحديد وظيفة هذا المبنى بدقة ، تبلغ مساحة المنطقة التى يغطيها المسقط الأفقى ٢٥ × ٢٦ متراً فى عرض أجزائها مما يجعل منها إما حصناً أو ديراً صغيراً ومن الواضح أنها لم تؤد وظيفة

الدير لأن الفراغ المحدود لم يتضمن كافة العناصر التي وجدت فيما بعد مصادفة بحسن نية في أماكن الإقامة المحاطة بالأسوار ، ويبدو أن ما نراه الآن في هذا المكان يمثل نموذجاً للنواة المحاطة بالأسوار التي كانت في وقت ما تمثل المركز بالنسبة لكافة التجمعات الديرية والاختلاف الوحيد هو أن النواة كانت تتكون عادة من عدد من المباني المنفصلة تماماً عن بعضها البعض ، أما هنا فإن العناصر محصورة كلها في مبنى واحد مكون من عدة أدوار .

أما المبنى الذي يُحتمل أنه يؤدي هذه الوظيفة التي قام بأدائها دير مصطفى كاشف فهو موجود في دير الديك^(٢٧) وهو يتركز في الوادي تحت عدد من القلالي المحفورة في الصخر وهي بقايا بناء ضخّم قد بنى بالطوب اللبن ، ومساحته ١٤٦ × ٩٢ متراً ويوحى إلينا حجم هذا الأثر بأنه أكبر من أن يستخدم كحصن وربما كان نواة نصف حصنة للتجمع الرهباني الذي عاش قريباً منه ، ومن الممكن أيضاً القول بأنه لم يتم بناؤه إلا بعد أن هُجرت القلالي .

ملحوظات عن الحصون :

إن أكبر الحصون القديمة فيما عدا دير مصطفى كاشف يتمثل في أكبر الحصنين الموجودين في دير إبيفانيوس الذي ينتمي إلى نهاية القرن السادس أو بداية القرن السابع ، وربما كان الحصن الذي في الدير البحري ينتمي أيضاً إلى نفس هذه الفترة الزمنية ، ومن الصعب القول بأنهما يمثلان الطراز القديم ، وعلى كل حال فإننا لم نجد في أي مكان آخر بناء يمكن اعتباره برجاً قديماً للحماية بالرغم من أننا نعرف من المصادر الأدبية أن هذه النوعية من المباني كانت موجودة في أواسط القرن الخامس ومن الصعب تحديد تاريخ البرجين اللذين في سيليا في غياب التقارير المنشورة ، ولكن المعلومات المتاحة لنا تبين أنهما بالرغم من أنهما قديمان إلا أنهما لا يمثلان معالم أصلية ، أو أنهما أقدم من البرجين اللذين في دير إبيفانيوس أو الدير البحري .

وبالقياس إلى سيليا فإن النموذجين الموجودين في دير إبيفانيوس والدير البحري يمثلان الحصون القديمة بصرف النظر عن أنهما مبنيان صغيران وقد أقيما بالطوب اللبن ، وما يثير العجب أن نكتشف أن الضرورة قد أملت بناء حصنين آخرين في

سليبا و إبيفانيوس وأن هذا التعدد لم يكن غريباً حيث يتحدث أبو صالح عن أربعة حصون في دير الأنبا صموئيل .

ولاشك أن الإمكانيات الدفاعية لهذه الحصون القديمة كانت ضعيفة ، ونجد أن المدخل الذي في الدور الأرضي للحصن الذي في دير إبيفانيوس وكذلك الدير البحري يحمل كل منهما دلائل هذا الضعف كما أن حجمهما الصغير يدل على ضعف طاقتهما وعجزهما عن استيعاب أعداد كبيرة من الرهبان لفترات طويلة ولذلك كان لابد من الإسراع ببناء المباني الأكثر طموحاً التي وجدناها في أديرة وادي النطرون وغيرها ، وإذا صح التاريخ الذي ذكره هوايت عن بناء الحصن في دير البراموس وهو القرن السابع الميلادي فإننا نكون بذلك قد وصلنا إلى الهدف الذي ترمى إليه المجادلة ، ويعتبر مونيريه دي فيلار أن هذا الإحلال قد حدث خلال الفترة الزمنية المحصورة بين القرنين السابع والتاسع مع تفضيل التاريخ الثاني^(٢٨) .

ويتميز الطراز الأخير بعدة معالم ثابتة فقد كان الحصن يُبنى على شكل برج رباعي الأضلاع يرتفع إلى ثلاثة أدوار أو أكثر (يتحدث أبو صالح عن برج خماسي الأضلاع) ومدخله عند مستوى الدور الأول أو الثاني ، وكان كل دور ينقسم بواسطة ممر أوسط إلى حجرات على كلا الجانبين ، أما الشبائيك فقد كانت محدودة العدد كما كان المبنى يقام دائماً فوق بئر ، وهو منعزل عن المباني الأخرى ، ويتم الوصول إليه عن طريق القنطرة التي تمتد إليه من مبنى آخر .

ولم يدخل أي تعديل على هذه القاعدة إلا مرتين في دير أبي مقار ودير السريان (وربما دير الفاخوري)^(٢٩) ، ويبنى الحصن في حائط السور الذي يحيط بالدير ، ونجد أن هذا الوضع في دير أبي مقار قد نتج عن اختصار المنطقة التي يغطيها الدير ، وكان الحصن في الأصل منعزلاً كما هو الحال في بقية الأديرة^(٣٠) ومن جهة أخرى فإن حائط السور في دير السريان يبدو جزءاً من الحصن ، وبذلك فإنه لم ينعزل أبداً عن بقية الدير ، ومن الواضح أن ذلك يشكل ضعفاً من الوجهة الدفاعية ، وربما يفسر لنا أيضاً سبب إضافة وصلة منحدرية إلى الجزء الأسفل من حائط السور .

أما قدرة هذه المباني للوقوف في وجه الحصار فهي ليست محلاً للتساؤل فقد كانت فعالة بالنسبة للأديرة الصغيرة مع تزويدها بحجرات لتخزين الطعام (في الأدوار

السفلى) وبئر ، وأماكن للنوم ، ودورات مياه ، وكنيسة صغيرة واحدة على الأقل وأهمها الكنيسة التي تكرر على اسم رئيس الملائكة ميخائيل التي تقام دائماً في الدور العلوى ، وكانت هناك أيضاً طاحونة وأحياناً معصرة للتبيض وفي معظم الأحيان حجرات متوالية كإجراء إضافي للحماية.

إن الطموح لمعرفة شكل الحصن الذي طبق في مصر لا يسمح بالبحث عنه في نفس البلد فهناك بعض الشك في أن يكون النموذج الأقدم الذي يبسطه لنا حصن دير إبيفانيوس قد نقل طرازه عن الحصون التي وجدت منتشرة في كافة أنحاء سوريا (٣١) وقد وجدت في مباني الجماعات الرهبانية وغير الرهبانية ويبدو أنها استخدمت كأبراج للملاحظة حتى في أماكن السكنى بالإضافة إلى وظيفتها كأبراج للحماية ، وهي مثل حصن دير إبيفانيوس ذات مساقط أفقية صغيرة نسبياً بل أن مساحتها تصل أحياناً إلى ٥ أو ٦ أمتار مربعة ، بالرغم من ارتفاعها إلى مستوى خمسة أدوار أو أكثر ، ويتم الدخول إليها من مستوى الأرض ، كما أن تخطيط الأرض من أبسط الأنواع لأنها تتكون من حجرة أو حجرتين ، ونرى في قصر دير البنات أن برج الدير يشبه برج دير إبيفانيوس حيث أنه يحتوى على ثلاث حجرات على مستوى سطح الأرض كانت إحداها تتضمن بئر السلم (٣٢) وقد بُنيت الأبراج السورية خلال الفترة التي تتضمن القرون الميلادية من الخامس إلى السابع وينتمي معظمها إلى القرن السادس ، ولذلك فإنه من المنطقي القول بأنه خلال الفترة السابقة للفتح الإسلامي كانت الأبراج المصرية تُبنى على نفس المنوال الذي اتبع في بناء الأبراج السورية التي كانت تبنى عادة من الأحجار المصقولة بينما تلك التي بنيت في مصر كانت تبنى كلها أو الجزء الأكبر منها بالطوب اللبن ولهذا السبب فإنه يستحيل مقارنة العدد الذي بقى منها في مصر بمثيلتها في سوريا .

أما شكل الحصون الموحدة الذي تطور في مصر ابتداءً من القرن السابع فصاعداً فقد اتخذ الشكل الخارجى للبرج الرباعى الأضلاع ، وأصبح تخطيطها الأرضى أكبر ، وانتقل المدخل الآن إلى مستوى الدور الأول أو الثانى ، ويعتبر الابتكار الأخير هو الاختلاف الحاسم ولا يوجد في مصر نماذج أصلية غير ديرية لهذه الأبراج شبه العسكرية بالرغم من أن مونييريه دى فيلار قد رصد وجودها في العمارة الفارسية وتطبيقها بمعرفة الرومان (٣٣) وإذا كان القول بأن المنور الذي في دير البراموس كان

فى حقيقته بئراً للسلم يربط بين الأدوار التى يتم الوصول إليها بواسطة مجموعة من السلالم الخشبية قولاً صحيحاً ، فإن هذا النظام لابد وأن يكون له شبيهه فى سوريا وهو ممثل فى برج صبحة . (٣٤)

قاعات الطعام :

قاعات الطعام الموجودة فى الأديرة المعمورة اليوم متوسطة سواء من حيث تاريخ بنائها أو تانيثها ، ومن السهل وصفها من كافة النواحي (هذه الأديرة هى أديرة وادى النطرون ، والأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، والدير المحرق) وهى ذات تخطيط مستطيل (إضافة كنيسة صغيرة ومكتبة بدير الأنبا أنطونيوس فيما بعد ، أعطت للمبنى شكلاً خارجياً غير مألوف وهى مقسمة داخلياً إلى أقسام طولية مسقوفة بالقباب وأحياناً العقود ، أما الأثاث فهو يتكون من منضدة طويلة وعريضة من الحجر مع مقعد حجرى طويل على كلا الجانبين على شكل مصطبة (بالرغم من أن نفس الوضع فى دير أبى مقار أو الأنبا بولا يبين أن المقاعد فى هذه الأماكن كانت مصنوعة من الخشب) ونجد أن أطراف المنضدة مرتفعة أحياناً ، وتوجد فى المطعم بأديرة السريان ، والبراموس ، والبحر الأحمر ، مساند من الحجر ربما كانت موجودة فى الأديرة الأخرى أيضاً ، وتتخذ المساند شكل كتلة صلبة من الحجر مربعة عند قاعدتها بينما يبرز من سطحها ثقب مجوف على شكل حرف (V) لوضع الكتاب وهى قصيرة نسبياً ومتوسط ارتفاعها ١,٥ متراً .

وليس لدينا إلا معلومات قليلة عن قاعات الطعام القديمة . وفى غياب الأثاث الذى من المؤكد أنه كان مصنوعاً من الخشب يصبح من الصعب علينا تحديد حجرة معينة بوصفها المطعم أو قاعة الطعام .

أما الحجرة الكبيرة التى تقوم فعلاً بوظيفة المطعم فهى محفورة فى سيليا كجزء من المبانى الديرية ، وتقع فى غرب الحصنين وجنوب الكنيستين . (٣٥) وهى مقسمة بواسطة صفيين من الأعمدة بطول محورها الأوسط الذى يتخذ اتجاه الشمال - الجنوب وقد ألحقت بجانبها الجنوبي حجرات عديدة تستخدم كمطابخ ، ولدينا من الأدلة ما يفيد بأن هذه المطعم قد بُنيت فى موقع مبنى أقدم منها .

وكما ذكرنا من قبل فى الحديث عن دير الأنبا هذرا فإن هذه المطعمة تقع إلى شمال الحصن ثم جرى ضمها فيما بعد إلى المجموعة ، (انظر الشكل رقم ١٩) وهى تتخذ شكل حجرة مستطيلة يقسمها صف من أربعة أعمدة وتربط هذه الأعمدة بالحوائط الجانبية عقود عمودية على المحور ، أما السقف فكان مكوناً من عدة قباب صغيرة ويمكن أن نتابع على الأرضية الحجرية آثار ثمانية مبانٍ دائرية من الطوب . ويوجد خزانٌ مستطيل من الأسمنت مقابل الحائط الغربى ، كما توجد قناة بطول الجانب للحصول على الماء من الحجرة التى فى غربها ويتم تخزينه فى خزانات صغيرة مقابل الحائط الشمالى .



الشكل رقم ١٩ : المطعمة التي بدير الأنبا هديا.

أما الحجرة التى فى سقارة والتى أشار القائمون بالحفر إلى أنها هى المطعمة فإن طولها ٢٢ متراً وعرضها ١٠,٥ متراً وقد بنيت حوائطها بالطوب اللبن ورصفت أرضيتها بالحجر ، وكانت هناك آثار ثلاثة صفوف من الأعمدة تقسم الحجرة بطول محورها الطولى ، كما كانت هناك أيضاً ستة شبائيك فى الحائط الشمالى ، وقد أقيمت بطول أجزاء الحائط الشرقى مصاطب طولية منخفضة من الحجر مع خزان صغير مقابل نفس الحائط وقد وجدنا فى الجناح الشرقى من هذه الحجرة خطوطاً دائرية فى الأرضية تذكرنا بقاعة الطعام التى فى دير الأنبا هدى ، وقد قيل أنها فى كلتا الحالتين عبارة عن أساسات مناضد دائرية كان يجلس الرهبان حولها فى أوقات تناول الطعام^(٣٦)

وهناك مبنى آخر فى سقارة نستطيع بالنظر إلى تخطيطه أن نحكم بأنه كان يستخدم كقاعة لتناول الطعام وقد أعطاه كيبيل رقم ٧٢٦ ويمكن أن نطلق عليه اسم «العيادة المخصصة للعلاج» حسب ما دون عنها فى أحد النقوش^(٣٧) وهى حجرة تبلغ مساحتها ١٠ × ٢٠ أمتار تقريباً ، وقد بنيت حوائطها بالطوب اللبن ورصفت أرضيتها بالحجر ، وغطيت الحوائط بالجبس ودهنت باللون الأحمر ، وفى وسط الحجرة صف وحيد من الأعمدة كما كانت الحوائط تتضمن عدداً من الحنيات والدواليب .

لقد وصفنا من قبل فى إيجاز مواقع قاعات الطعام وسنكمل هنا ما سبق أن ذكرناه : بالرغم من أن قاعات الطعام الموجودة فى وادى النطرون متوسطة فإن مواقعها توحى بأنها قد أقيمت مكان قاعات أخرى أقدم منها لأنها تشكل جزءاً من النواة المركزية بلا استثناء ، والمطعمة فى دير الأنبا بيشوى ودير السريان تقع إلى غرب الكنيسة الرئيسية ويفصلها عنها ممر ، أما فى دير البراموس فإنها قائمة إلى الجنوب الغربى من كنيسة العذراء ، وتستثنى من ذلك قاعة الطعام التى فى دير أبى مقار حيث توجد بعيداً عن كافة الكنائس ، أما فى دير الأنبا أنطونيوس فإنها تقع فى الشمال الغربى من الكنيسة القديمة ويتم الدخول إليها من المدخل الذى فى القسم الغربى من الحائط الشمالى لهذه الكنيسة (مسدود حالياً) أما فى دير الأنبا بولا فإنها تقع فى جنوب الكنيسة المنخفضة ولكن غير متصلة بها ، أما بالنسبة للدير المحرق فإنها أيضاً غير متصلة بالكنيسة القديمة أو على الأصح بالنواة المركزية ، أما فى سقارة فإن المطعمة كانت تقع إلى الغرب من كنيسة صغيرة ، أما فى دير الأنبا هدى

فقد وجدت فى الشرفة العلوية ، بينما أقيمت الكنيسة الوحيدة والمعروفة فى البقعة القائمة على الشرفة السفلية.

ولذلك يبدو لنا أنه بينما يعتبر موقع المطعم مجاوراً للكنيسة إلا أنه أثر من آثار العادة القديمة التى كانت تحتم إقامة وليمة المحبة (أغابى) إما فى الكنيسة نفسها أو كما حدث فيما بعد ، فى غرفة متصلة بمبنى الكنيسة ، ولم يكن هناك التزام دقيق بهذا التقليد فى المباني الديرية التى أقيمت حيث لم تعد فكرة المشاركة فى الطعام من المعالم ذات الأهمية فى الحياة الديرية حتى اليوم حيث أهملت تماماً . (*)

ه - القلاى :

إن مصادرنا الأدبية الرئيسية الخاصة بتاريخ الرهبنة المبكر فى مصر وهى ممثلة فى كتابين هما :

1- Historia Lauslaca

2 - Historia Monachorum in Aegypto.

بالإضافة إلى المساعدة التى تقدمها لنا المصادر الثانوية ، تشترك جميعها فى إمدادنا بصورة قد تكون غامضة ومبهمة ولكنها توضح لنا ما كانت عليه مساكن النساك القدماء ، إننا نقرأ عن القديس أمون أنه بنى لنفسه «قلايتين» تغطيهما قبتان «فوق جبل نيتريا» (٣٨) أما القديس مكاريوس فقد أعد لنفسه ما لا يقل عن أربعة قلاى فى أجزاء مختلفة من الصحراء ، كانت من بينها قلاية كبيرة لاستقبال الزوار ، بينما كانت هناك قلاية أخرى متناهية فى الصغر لدرجة أنه لم يكن يستطيع أن يمد ساقيه أثناء إقامته فيها ، أما القلايتان الأخريان فقد كانتا بلا نوافذ وكان يستخدمهما فقط أثناء الصوم الكبير (٣٩) أما القديس يوحنا الأسىوطى فقد كانت لديه قلاية مكونة من ثلاث حجرات مغطاة بعقود كان يستخدم إحداها لقضاء «حاجات الجسد» والثانية لتناول الطعام وأداء العمل والثالثة للصلاة (٤٠) ويصف كتاب تاريخ الأديرة Historia Monachorum جبل نيتريا بأنه يتكون من خمسين خيمة متجاورة حيث كان الرهبان يقيمون متفردين

(*) اليوم تقام احتفالات ولائم المحبة (أغابى) ليس فقط فى الأديرة بل أيضاً فى الكنائس القبطية فى كل مكان - (المترجم) .

فى جماعات صغيرة أو كبيرة (الفصل الحادى والعشرين) ويذكر نفس المؤلف عن سيلييا : الدير الخاص بأحد مشاهير الرهبان كان مزوداً بكافة الضروريات بما فيها البئر ، وكان محاطاً بسيياج (الفصل الثالث والعشرين) ويبدو كذلك أن القديس مكاريوس الإسكندري قد أحاط قلايته بسور ، لأننا نقرأ أنه كان يخلق الفناء الذى كان موجوداً أمام قلايته ^(٤١) وبالطبع فإن كافة هذه المواقع السكنية كانت تخص بعض مشاهير النساك ، أما القلاى المتواضعة فقد كانت تتكون إما من مغارات طبيعية أو ملاجئ من أشد النوعيات بدائية وتلك هى الحالة الشائعة فى صحراء الإسقيط ، وقد نصح القديس مكاريوس صغار الغرباء بالحفر فى هذا المكان وإحضار بعض الأخشاب من المستنقع ثم القيام ببناء الملاجئ التى يقيمون بها ^(٤٢) وقد قضى القديس أنطونيوس نفسه السنوات الأخيرة من عمره فى مغارة بين تلال البحر الأحمر ، وكانت مكونة من فناء صغير وممر ضيق يقود إلى التل ، وفى نهايته درجة سلم تنزل إلى حجرة منفردة يتصل بها ملحق ، ويرسم لنا انسحابه الابتدائى تدريباً شائعاً بين أوائل النساك ، ألا وهو السكنى فى مقابر قدماء المصريين ، وقد فعل ذلك الأنبا بولا وهو أول النساك ، كما أن النصوص قد ذكرت هذه العادة مرات كثيرة ، ^(٤٣) ومن الممكن لنا ضم هذه المعلومات الأدبية إلى حدٍ ما إلى الدليل الذى يقدمه علم الآثار ، وتقدم لنا مقابر مصر الوسطى ومصر العليا المنحوتة فى الصخر نماذج عديدة عن تطويعها لإقامة النساك ، ^(٤٤) حيث يجرى بناء بهو أمام المقبرة وإضافة بعض الحجرات أمام المدخل ^(٤٥) وبعد ذلك تعدل الترتيبات الداخلية حتى تتناسب مع احتياجات السكان الجدد ^(٤٦) ويمكن رؤية هذا الاستخدام للمقابر القديمة فى تل العمارنة ، والشيخ سيد ، وبنى حسن ، ومير ، وأبيدوس ، وطيبة . ^(٤٧)

ويعتبر دير إبيفانيوس أحد هذه المواقع التى فى طيبة ، ونجد أن المجتمع هنا قد نشأ حول مقبرة داجا التى استخدمت لسكن منشئ الدير (ليس من الضرورى أن يكون هو القديس إبيفانيوس) وكانت هذه المقبرة تتكون أصلاً من رواق له سبعة مداخل يقود المدخل الأوسط منها إلى ممر منحوت فى التل وينتهى إلى حجرة مربعة للدفن ، وقد تهدم الرواق تماماً ، وأخلى الناسك الذى احتل المقبرة الأنقاض الداخلية والخارجية وحول القسم الذى أمام المدخل إلى بهو عن طريق سد الفراغات التى بين الأعمدة وإقامة حوائط إضافية ومرة أخرى تم بناء عدد من الحجرات وبالرغم من أنها

قد تعرضت فيما بعد للتعديلات إلا أن أحجار أساساتها غير المصقولة كانت أحجاراً أصلية ، ويبدو أن البهو قد استُخدم كمكان للاجتماعات ، وقد رصفت أرضيته بكتل من الحجر الجيري استخرجت من المقبرة . أما الحوائط فقد بُنيت بالطوب ، كما أقيمت الحنيات في داخل الحوائط وبُنيت مصاطب منخفضة بطول الجانبين وقد نقشَت بعض النصوص في الحنيات (يذكر بوريانت أنه شاهد مذبحاً في البهو من المحتمل أنه كان محدود القيمة) ^(٤٨) وإذا عدنا إلى النقوش التي على الجدران وبقايا الأوراق والكتب فإننا سنحكم بأن الممر الداخلى وحجرة الدفن قد استخدما في وقت من الأوقات لإقامة إبيفانيوس نفسه ، ويُسلط الضوء على هذا القسم بواسطة مصباح موجود داخل الحنية التي في الحائط الشرقي للممر .

ويوجد خارج النواة المركزية للدير المحاطة بالسور عدد من أماكن السكنى الفردية الأخرى ، وقد أطلق القائمون بالحفائر على أبرزها اسم «القلية أ» ^(٤٩) ومرة ثانية جرى تعديل مقبرة من الأسرة الحادية عشرة وهنا أيضاً تم إنشاء بهو أمام مدخل المقبرة مع إقامة مصطبة من الطين بطول أحد الجانبين وحصيرة على الأرضية ، وقد حظيت شظيات من الزخرفة بكتابة بعض النصوص أو الصور على الجدران ، خلف البهو ونجد قسماً مرصوفاً به مصاطب على كلا الجانبين وفتحة واسعة في الغرب ، وقد أضيف فناء محاط بسور حجري أمام البهو ، وبه مصطبة بطول الجانب الشرقي ، وهنا على مستوى أعلى حول هذه القاعة عدد من الحجرات الضخمة استخدمت إحداها كإسطبل للحمير ، وتخرج من هذا الإسطبل درجات سلم تؤدي إلى شونة تحت الأرض، وهي حجرة صغيرة ذات فتحة في أحد الطرفين ويتر السلم في الطرف الآخر وقد فصل قاع الفتحة عن الحجرة بواسطة حاجز من الطين به فتحة دائرية وأنبوب من الفخار الأسمر وكان القمح يصب إلى داخل الفتحة ويسمح له بالانسكاب في الحجرة ^(٥٠) وكانت هناك شونة أخرى محفورة في قلاية أخرى ^(٥١) .

أما «القلية ب» فهي تشبه الأولى وكانت النواة المركزية لمقبرة من الأسرة الحادية عشرة ، وقد أقيم أمامها بهو مجهز بالمصاطب ، وكان الممر الداخلى مزوداً كذلك بمصاطب كما كانت هناك أيضاً حنية ذات مصباح . ^(٥٢)

أما «القلية ج» فإن لها نفس الملامح وتتضمن ثلاث فتحات واسعة منحوتة في الأرضية الصخرية ^(٥٣) وتمثل هذه القلايات نماذج أحد طرازات مساكن النساك

التي كانت موجودة خلال الفترة الانتقالية ما بين الاستقلال الكامل والمركزية الشديدة التي حدثت في القرون الأخيرة ، وكانت هذه القلالي عبارة عن وحدات مستقلة تماماً اعتماداً على حجرات العمل (الورش) الخاصة بها وأماكن المعيشة والبهو المخصص للأنشطة المشتركة ، وبعض هذه القلالي المميزة كانت لديها اسطبلات وشون خاصة بها ، ولا توجد أفران ، ويبدو أن الوجبات الغذائية كانت مشتركة ويتم تناولها في داخل النواة المركزية .

وقد أمدتنا الحفائر التي أجريت في سيليا بقدر كبير من المعلومات ذات القيمة حول ما يخص شكل أماكن الإقامة الديرية المبكرة ، وكانت القلالي الكبيرة المستقلة منتشرة على نطاق واسع بالمقارنة مع أماكن الإقامة المحدودة في دير إيفانيوس .

ومما هو جدير بالذكر أن القلاية الوحيدة بينها التي نشرت أبعادها تبلغ مساحتها ٣٥ × ٢٣ متراً^(٥٤) وكانت جميعها محاطة بسور ، وفي داخله مجموعة من الحجرات تواجه قاعة كبيرة ، وتضمنت هذه الحجرات حجرة للاستقبال ، وأماكن للنوم ، وحجرات لأداء الأعمال (ورش) ، ومطبخ ، ومخزن ، وحجرة للصلاة ، ودورة للمياه ، وكان هناك في القاعة الكبيرة بئر ، وكانت تخرج قناة من البئر إلى نقطة خارج السور ولا بد أنها كانت تملأ حوضاً لشرب الحمير^(٥٥) أما حجرات الصلاة فقد كان يوجد في كل منها حجر مثبت في الأرض يشير إلى اتجاه الشرق^(٥٦) وقد كشفت القلالي الأخرى الكثيرة التي حفرتها البعثة الفرنسية^(٥٧) في أماكن معينة عن الترتيبات التي كانت في القلالي المستقلة ، إنها تتكون في شكلها النهائي من منطقة محاطة بسور مساحتها ٦١ × ٤٤ متراً في داخلها بهو مركزي محاط بالحجرات ، وكان في هذا البهو بئران يعود كل منهما إلى فترة زمنية مختلفة ، أما الحجرات نفسها فقد كانت محاطة بسور ، وحجرات السكنى ومجموعات أخرى من أماكن الإقامة المستقلة على نفس النمط القلالي المنعزلة التي سبق وصفها ، وقد اشتمل كل مكان إقامة مستقل على مخزن ، وأماكن للنوم ، ومطبخ ، وأحياناً حجرة للاستقبال وحجرة للصلاة وكانت الحجرات المشتركة تتميز بحجمها الكبير ، ولا بد أن حجرتين من هذه الحجرات مع المطبخ كانتا تستخدمان كقاعة للطعام ، وقد استخدمت حجرة أخرى ككنيسة بالنظر إلى الحنية المزخرفة التي في حائطها الشرقي ، أما دورات المياه فقد أنشئت مقابل

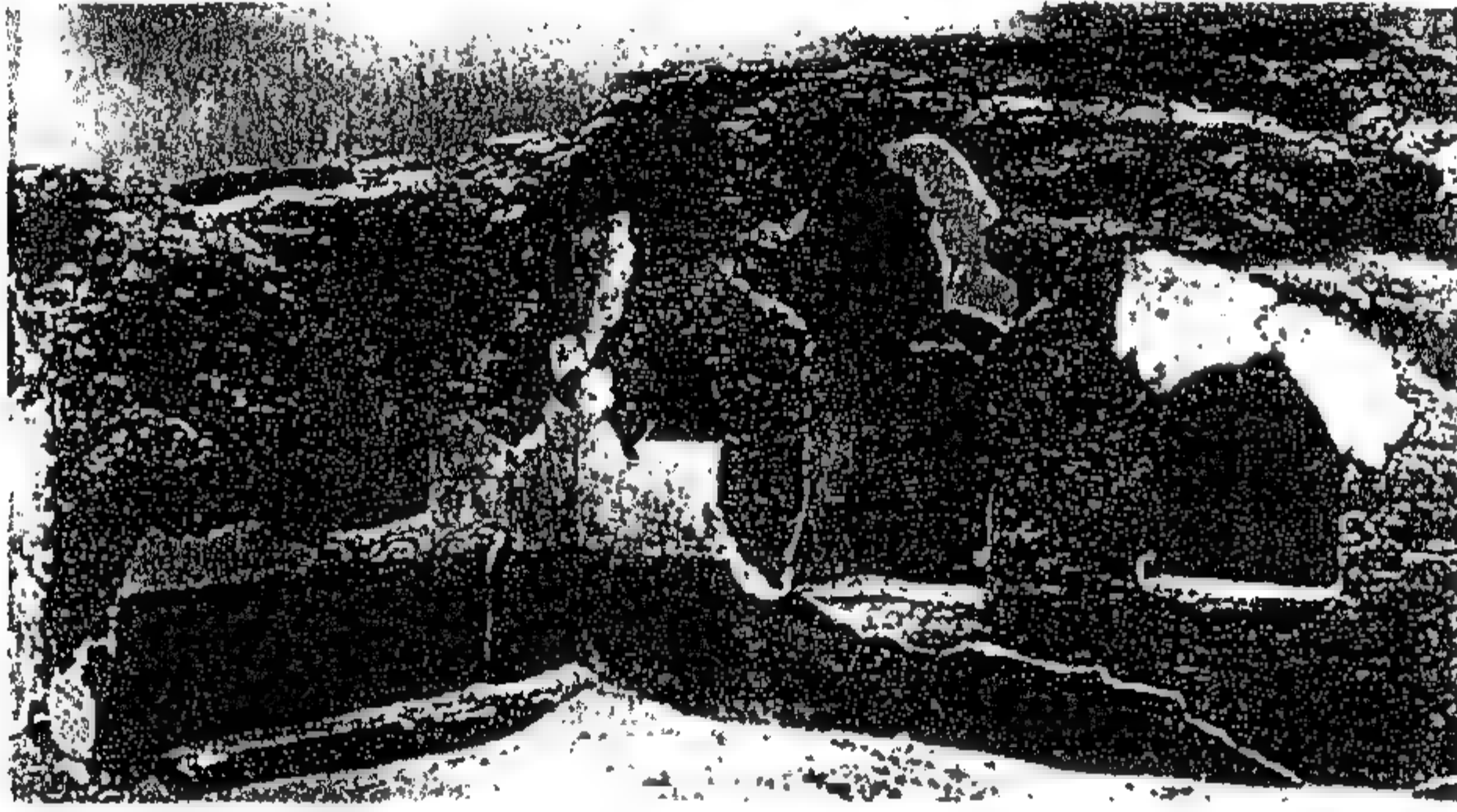
حائط السور على مستوى الدور الأول . وقد كشفت الحفائر السويسرية التي أجريت في نفس البقعة عن بقايا مجموعتين من المباني كانت الأولى منهما جزءاً من تجمع سكني مسور ، والأخرى عبارة عن وحدة مستقلة بذاتها ، ولا نستطيع القول بأن ذلك كان جزءاً من تجمع أكبر من عدمه ^(٥٨) وهو يتكون من إحدى عشرة حجرة على الأقل ومن السهل تمييز إحداها وهي التي كانت تُستخدم كمطبخ .

ولابد أن بناء كافة التجمعات السكنية في سيليا كان متشابهاً فالحوائط بوجه عام مبنية من الطوب بالرغم من استخدام الأرض الممهدة أحياناً ، وقد استخدمت الكتل الحجرية أحياناً لبناء أعتاب الحجرات المشتركة ، وقد استخدمت في إحدى الحجرات بعض البلاطات لرصف الأرضية في محاولة للتغيير . ^(٥٩)



الشكل رقم ٢٠ (أ) : سيليا : الكوم رقم ٢١٩ : قلالية تظهر فيها الحنفيات التي
في الحائط

وقد وجد باب واحد عارضته العليا مصنوعة من الخشب . أما الأوجه الداخلية والخارجية للحائط فقد كانت مغطاة بالجبس ، وقد دهنت الأقسام السفلية من الحجرات الكبيرة باللون الأحمر ^(٦٠) كذلك غطيت أرضيات الحجرات ذات الأهمية بطبقة سميكة من المونة التي دهنت باللون الأحمر وقد زُيّنت ببعض العناصر الزخرفية ، وقد زودت الحجرات بحنيات وفيما عدا الاستثناء الذي أوردناه عاليه فليس هناك دليل على أنها كانت تؤدي وظائف طقسية وقد زودت بعض الحجرات بمصاطب وقد وضعت الكثير من الأواني على الحائط بحيث تتجه أطرافها المفتوحة نحو الداخل ، وربما لتخفيف بناء الحوائط التي استخدمت كأماكن للتخزين ، وقد امتدت الأعمدة المستطيلة المقامة من الطوب والمغطاة بالجبس كدعائم للحوائط على جانبي المداخل إلى الحجرات أما السقف فقد كان مقوساً على شكل عقد وكان أثره مازال موجوداً في بعض الحجرات .



الشكل رقم ٢٠ (ب) سيليا : الكوم رقم ٢١٩

وقد أظهرت حفائر سيليا قبل كل شيء أن القلالي المستقلة الخاصة بمشاهير النساك كانت أكثر طموحاً مما فكرنا فيه ، أما الشيء الغريب الثاني فهو ما يتعلق بطبيعة المكان الذي يلي السور ، ونلاحظ أنه حتى في هذه المرحلة فإن استقلال الرهبان كان محفوظاً بإنشاء قلالي منفصلة في داخل المنطقة المحيطة ، وكانت كل وحدة مكونة من عدة حجرات يشغلها راهب واحد (ربما أكثر من راهب مع نمو الجماعة) وكانت الأنشطة المشتركة مازالت محدودة بالرغم من أنهم كانوا يتناولون الطعام معاً في قاعات الطعام والكنائس الصغرى . ^(٦١)

وقد وفّرت لنا الحفائر التى أجريت فى إسنا لمحة أكثر وضوحاً عن الحياة نصف الرهبانية التى حطمت عدداً من الأوهام الموروثة المتعلقة بنظام المعيشة المنفصلة الذى يفضلُه النساك ، وهنا لا نجد إهمالاً متعمداً لمتطلبات العيش كما أننا لا نلاحظ كذلك أية مبالغة فى النسك ، لقد وفر نساك إسنا لأنفسهم أماكن المعيشة التى تحقق حياة ملتزمة .

كانت جميع هذه الأماكن تقع تحت سطح الأرض بمقدار ٣,٥ متراً أو أكثر ومجهزة بطريقة توفر الحماية من الرياح السائدة مع الحصول على أكبر قدر ممكن من التدفئة فى الشتاء ، ويتم الوصول إليها عن طريق سلم مدرج قد بُنى بعناية مع تغطية الحوائط بالجبس ، وكان هناك أمام المدخل وعند قاعدة السلم حائط صغير نصف دائري ليمنع دخول الرمال التى يجرها هبوب الرياح ، ويوجد خلف المدخل بهو مفتوح يتفرع من عدد من الحجرات ، وكانت توجد بالقرب من السلم عادة حجرة يبدو أن وظيفتها الأساسية هى تخزين الماء وغيره من السوائل ، أما المصاطب فهى مجهزة بثقوب توضع فيها قواعد القوارير التى تمتلئ بالسوائل وقد تم اكتشاف حوالى ٦٠ قارورة منها فى أحد التجمعات السكنية ، وتعتبر الكنيسة الصغيرة من المعالم ذات الأهمية وهى حجرة ذات حوائط مصقولة بالجبس وحنيات ونصوص منقوشة على الحوائط وزخارف فى الجانب الشرقى ، ومخرج للهواء فى الحائط الشمالى ونوافذ فى الجانب الجنوبى المواجه للبهو ، أما المطبخ فإنه يؤدى مهمة معقدة مع الأفران ، والمداخن والحنيات والمصاطب التى كانت توضع فيها الأوانى لاستخدامها كأماكن للتخزين ، وهناك أيضاً حجرة للنوم كان السرير الذى بداخلها مثبتاً بالحائط مع وجود ملحق للكنيسة الصغيرة ، أما أماكن الإقامة الأكبر التى يبدو أنها كانت تخدم أكثر من ناسك واحد فقد كانت تحمل بعض هذه المعالم بشكل مضاعف حيث أنها كانت تزود أحياناً بصالتين تشمل إحداهما أفران الخبز ، وكنيستين صغيرتين ، ومطبخ كبير ، وهناك أيضاً أماكن تخزين على مستوى الأرض وهذه الأماكن المخصصة للإقامة تغطى منطقة تبلغ مساحتها ١٠٠ متر مربع أو أكثر .

وهناك طراز فقير من أماكن الإقامة تم اكتشافه فى إسنا ومازال تحت الأرض ولكنه يتكون من قاعة بها بناء من الطوب ، وقد أقيم بهو مفتوح إلى السماء عند قاعدة السلم ولم يكن فيها إلا الضروريات مثل السرير والحنيات المتعددة الأغراض ، وهناك

تتناقض واضح بين هذه الأماكن المتواضعة وتلك المعاصرة لها والجيدة التجهيز ولا تبعد عنها إلا بمسافة قصيرة فقط .

ومن الضروري في ضوء اكتشافات إسنا إعادة النظر في طبيعة السكنى في دير الديك الذى أطلق عليه اصطلاح «monastère rupestre»^(٦٢) ومن المحتمل أنه كان مركزاً جماعياً للمقيمين في القلالي المجاورة ، والحقيقة هي أنه يتشابه مع أماكن التجمعات الديرية الأكبر في إسنا ، وهو مثل غيره من أماكن الإقامة المتواضعة في نفس البقعة كان يستخدم أحد المحاجر الموجودة في المنطقة وبذلك توفر مكان للإقامة تحت الأرض^(٦٣) ويمكن الوصول إليه عن طريق ممر مغطى ، في نهايته فناء مفتوح مساحته ١٥ × ٦ أمتار ، به سلسلة من الحجرات المنحوتة حول جانبيه ، ويمكن اعتبار إحدى هذه الحجرات كنيسة صغيرة ، واستخدمت حجرة أخرى كمطبخ كما استخدمت حجرة ثالثة لتخزين المياه ، وهناك سلمان يقودان من الصالة إلى مستوى سطح الأرض حيث نجد هناك حجرات أخرى منحوتة في الصخر ، وتتضح لنا أوجه التشابه بين هذا الترتيب ومثيله في إسنا ويبدو لنا كذلك أن مكان الإقامة في دير الديك كان مخصصاً لإقامة ناسك واحد من مشاهير النساك (وربما كان أحد تلاميذه مصاحباً له) .

أما القلالي الأخرى^(٦٤) التى فى نفس البقعة فقد كان يقيم فى كل منها شخص واحد ، ولهذا السبب تم اختيار المحاجر الصغيرة ، ويعتبر الموقع هنا عاملاً مهماً لأن جميع القلالي تقريباً تواجه اتجاه الغرب أو الشمال الغربى ، أما الترتيب الداخلى فهو بسيط لأن منطقة الإقامة كانت تقسم عادة إلى قسمين أو ثلاثة أقسام فى بعض الأحيان ، وقد يستخدم قسم منها ككنيسة صغيرة بحوائطها المغطاة بالجبس والزخارف ، وكانت كل قلالية مزودة بعدد من الدواليب التى بالحائط وأحد المقاعد ومما يثير الدهشة أن نجد قلالية واحدة فقط بين خمس عشرة قلالية يوجد أمامها بهو ، بينما مجموعة أخرى من القلالي فى دير سنباط القريب تتميز بهذا البهو .^(٦٥)

وتتخذ القلالي شكلاً مختلفاً فى التجمعات الأكبر أو الأكثر تنظيماً بسبب حقيقة أن هذا الفضاء له أهمية قصوى ، ففي سقارة تبدو القلالي مكونة من ثلاثة عناصر على الأقل حسبما يسمح التخطيط الأرضى ، كانت الحجرة الداخلية مجهزة بحنية فى الحائط الشرقى مغطاة بأحد الرسومات التى سيلي وصفها فيما بعد ، وفيما بعد

أقيمت حنيات فى الحوائط الأخرى ، وقد أطلق كيبل على الحجرة الخارجية اسم : المخزن ، وهناك فناء صغير أمام هذه الحجرة ، ويثار بعض الشك حول ما يقال من أن الكثير من هذه المباني إن لم تكن كلها يقع فوقها دور علوى ، أما السلام فهى من المعالم الشائعة وهى تمكن الدارس من التأكد من وجود دور ثانٍ ^(٦٦) ويظهر فى أحد المباني باب فى مستوى الدور الثانى ^(٦٧) أما القلالى فقد كانت دائماً فى مواجهة الجنوب ، أما الحوائط فقد بُنيت من الطوب مع أن الحجر كان يستخدم أحياناً فى بناء الزوايا ، والعوارض الرأسية للأبواب أو النوافذ ، والأعتاب - والنوافذ ، وكانت الأوجه الداخلية للحوائط تغطى بالجبس فى غالبية الأحوال ، وقد استخدم نفس هذا النظام فى حجرة واحدة على الأقل فى سيليا هى الحجرة رقم ٧١٢ ، أى أن القسم السفلى قد طلى باللون الأحمر ثم غطى بالجبس الأبيض ، وقد رصفت أرضية العديد من الحجرات بالأحجار بصرف النظر عن أن الحجرات الأقل أهمية قد طليت بالمونة أو جرى تمهيد الأرضية ، وأما السقوف فقد كانت مقوسة أما الأقبية فقد استخدمت فى بعض الحجرات الصغرى ، كما استخدم الخشب أحياناً ، وقد استخدمت الأعمدة أحياناً كدعائم للسقف ، كما أقيمت المداخل فى الحوائط .

وفى باويط نجد أن الكنائس الصغرى التى اكتشفها كليدات ، والصالات التى اكتشفها ماسبيرو إنما هى تكرار لنفس العناصر الأساسية التى تتميز بها قللى سقارة ، ويعوق افتقاد المعلومات الدقيقة فى التقارير المطبوعة القيام بالدراسة السليمة فى باويط ، ولكن يبدو لنا أن كل مبنى كان به حجرة واحدة فى الدور الأرضى وأمامها بهو صغير ، ومرة أخرى نقول أن لدينا دلائل كثيرة على وجود دور ثانٍ يتم الوصول إليه عن طريق سلم خارجى .

وكان اتجاه المباني الشائع هو الاتجاه الشمالى - الجنوبى وأحياناً اتجاه الشرق - الغرب ، وكانت الحجرات السفلية تزود عادة بحنيات كثيرة وكانت تزخرف فى الحائط الشرقى بطريقة ظاهرة ستجرى مناقشتها فيما بعد ، وكانت الحوائط مبنية بالطوب اللبن ، كما كان طلاء الجبس واضحاً عليها فى بعض الأحيان ، ويبدو أن استخدام الأحجار كان محدوداً بالنسبة لما كان يحدث فى سقارة ، لأنها لم تستخدم إلا فى بعض أجزاء الأبواب مثل العوارض الرأسية ، أو العوارض العليا ، أو الأعتاب ، كما استخدمت مرة واحدة أو مرتين فى النوافذ ، وكانت الأرضيات عادة من الأسمنت ، وأحياناً من التربة الممهدة .

وبعض الحجرات كان بها أوعية مثبتة فى الأرضية كما هو الحال فى سيليا ، أما السقف فقد كان كالعادة مقوساً على شكل برميل ، وبالرغم من أن بعض الحجرات كانت تتميز بسقف مسطح من الخشب فإن كل حجرتين كانتا تغطيان بقبة ، ونقطة الخلاف بين مبانى سقارة وباويط هى أن الأولى كان بها مدخل واحد فقط بينما كانت المداخل فى الثانية متعددة مع أنها لم تكن كلها جزءاً من التخطيط الأصلى .

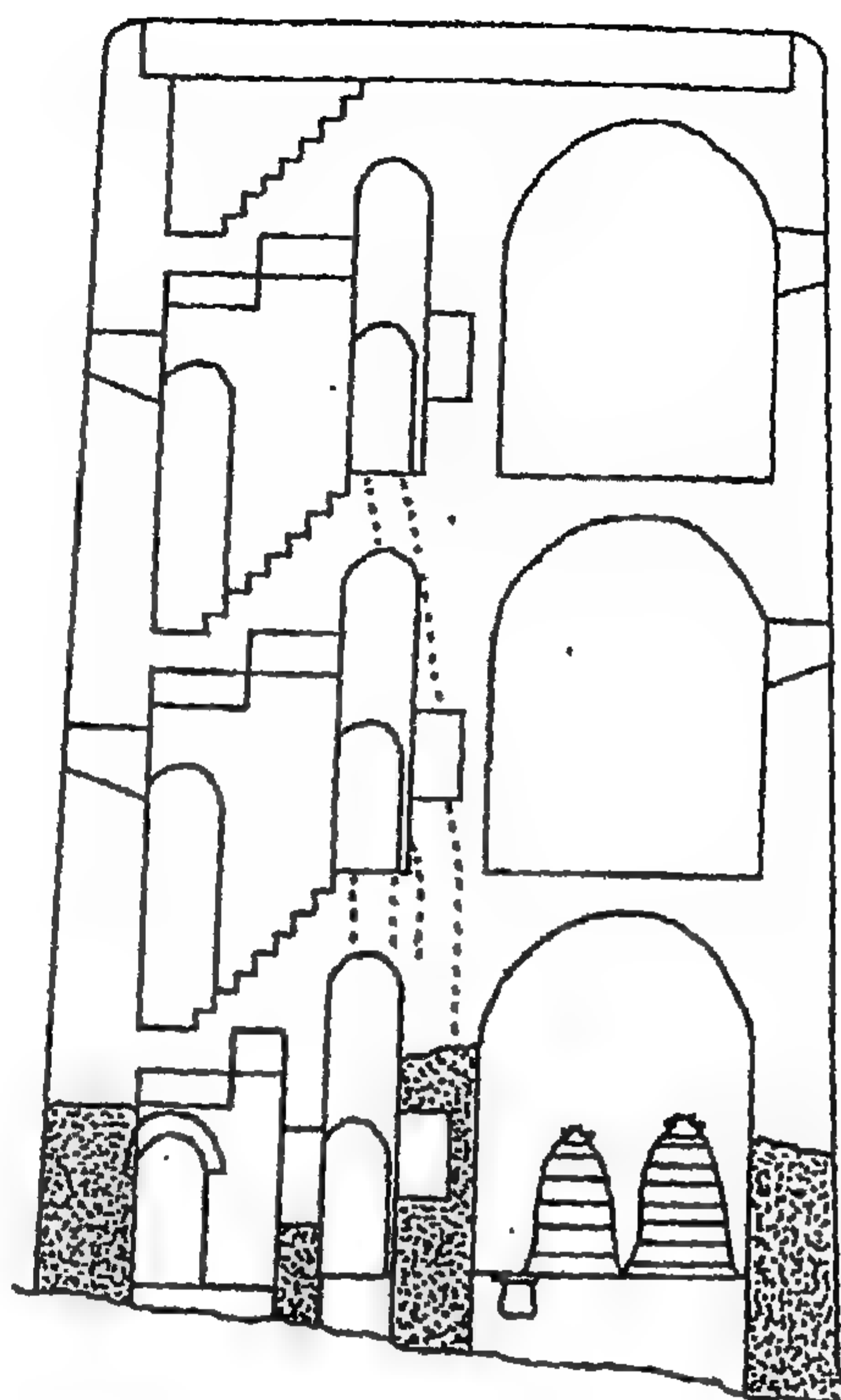
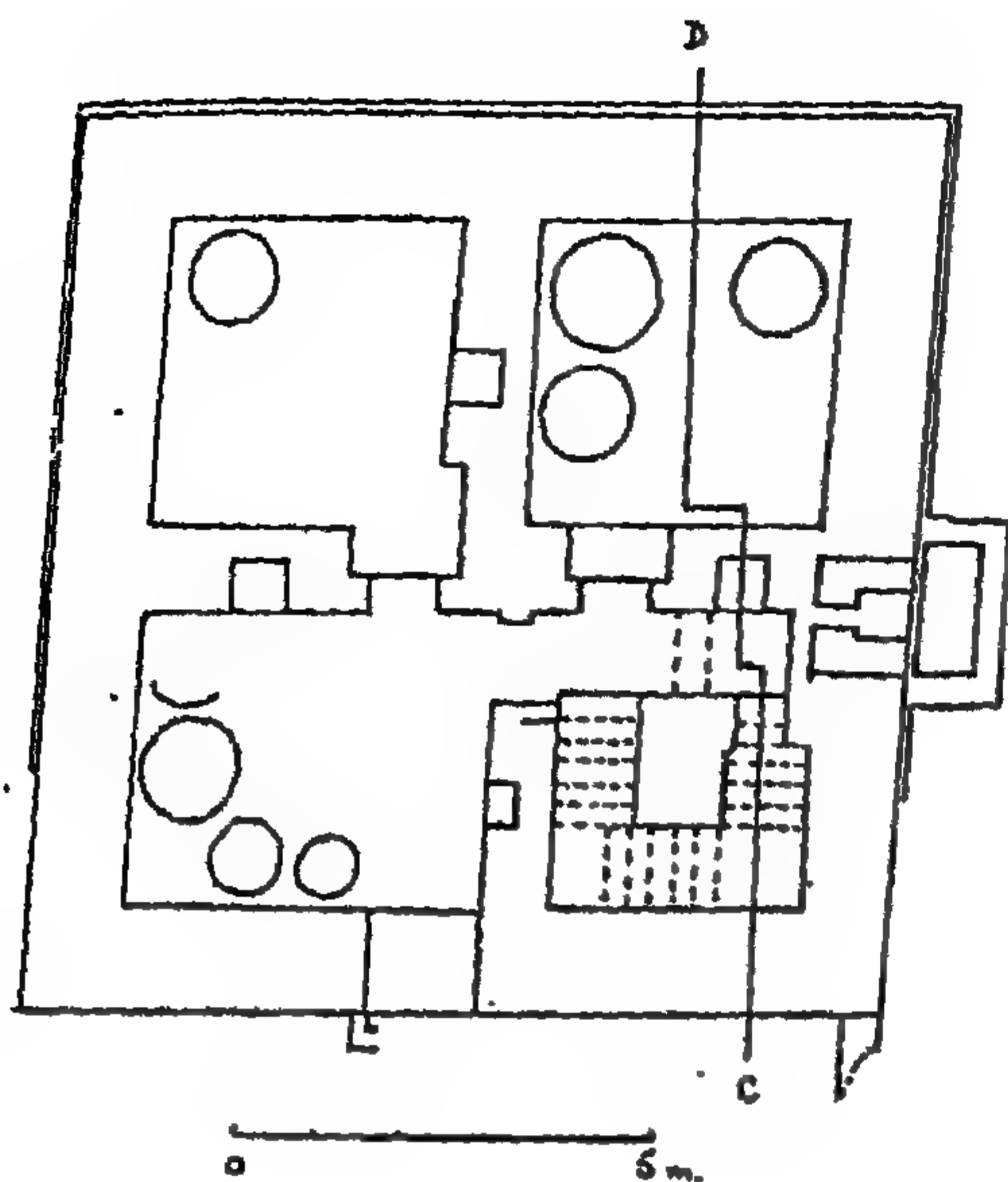
ومازالت الإطارات الخشبية للقليل من الأبواب فى باويط موجودة فى أماكنها ، مركبة على محاورها ومربوطة بالمزاليج ، وبعض الحجرات فى باويط بها مناوِر كما هو الحال فى سقارة ، والنوافذ فى كلا الموقعين ذات قواعد منزلقة بشدة إلى الداخل ، ونرى أن إحدى هذه النوافذ فى باويط (الحجرة رقم ٤١) كان مركباً عليها حاجز من القضبان الحديدية ، وقد وجدنا فى الكنيسة الصغرى بقايا نافذة من الزجاج الملون ، وقد برزت من الناحية المغطاة بالجبس فى النافذة ثقب كان أكبرها فى الوسط ، وقد امتلأت هذه الثقوب بالزجاج الملون .

ولم تُستخدم كافة المبانى التى أسفرت عنها الحفائر فى باويط كأماكن للسكنى ، فإلى جانب الكنائس كانت هناك قاعة كبرى ربما كانت تُستخدم لاستقبال الزوار ، كما كانت هناك حجرات أخرى استخدمت كمطابخ ، ولابد أن الوحدات المكونة من دورين فى باويط وسقارة كانت تستخدم كقلالى حيث أننا لم نجد مباني أخرى مخصصة لهذا الغرض ، ويقدم لنا تورب تفسيراً مقنعاً لهذه المباني^(٦٨) فإن الحجرات السفلية فى رأيهِ كانت حجرات للعبادة مكرسة على أسماء الرهبان الذين تتيجوا ودفنوا فى المقبرة التى خارج أسوار الدير ، وتبرهن لنا حقيقة عدم اكتشاف بقايا بشرية تحت هذه الحجرات على أنها لم تستخدم كأماكن للدفن ، أما الأدوار العليا فقد كانت تستخدم فى وظيفتها الطبيعية أى لسكنى الرهبان .

أما دير الأنبا هدى فىلاحظ أنه يعانى من قلة المباني التى يمكن أن نطلق عليها اسم القلالى ويبدو لنا بالنسبة لهذه البقعة أن الشرفة العلوية هى التى كان يشغلها الرهبان بشكل دائم ، أما الشرفة السفلية فقد كانت هى المكان المخصص للكنيسة والمباني المتصلة بها مثل أجنحة الزوار ، ولذلك فإن هذا القسم كان مفتوحاً للجماعات الرهبانية وغير الرهبانية ، ونجد فى الشرفة العلوية أن الحجرات التى على جانبي الممر الأوسط للحصن هى التى يمكن القول بأنها استخدمت للمعيشة مع استبعاد بعض

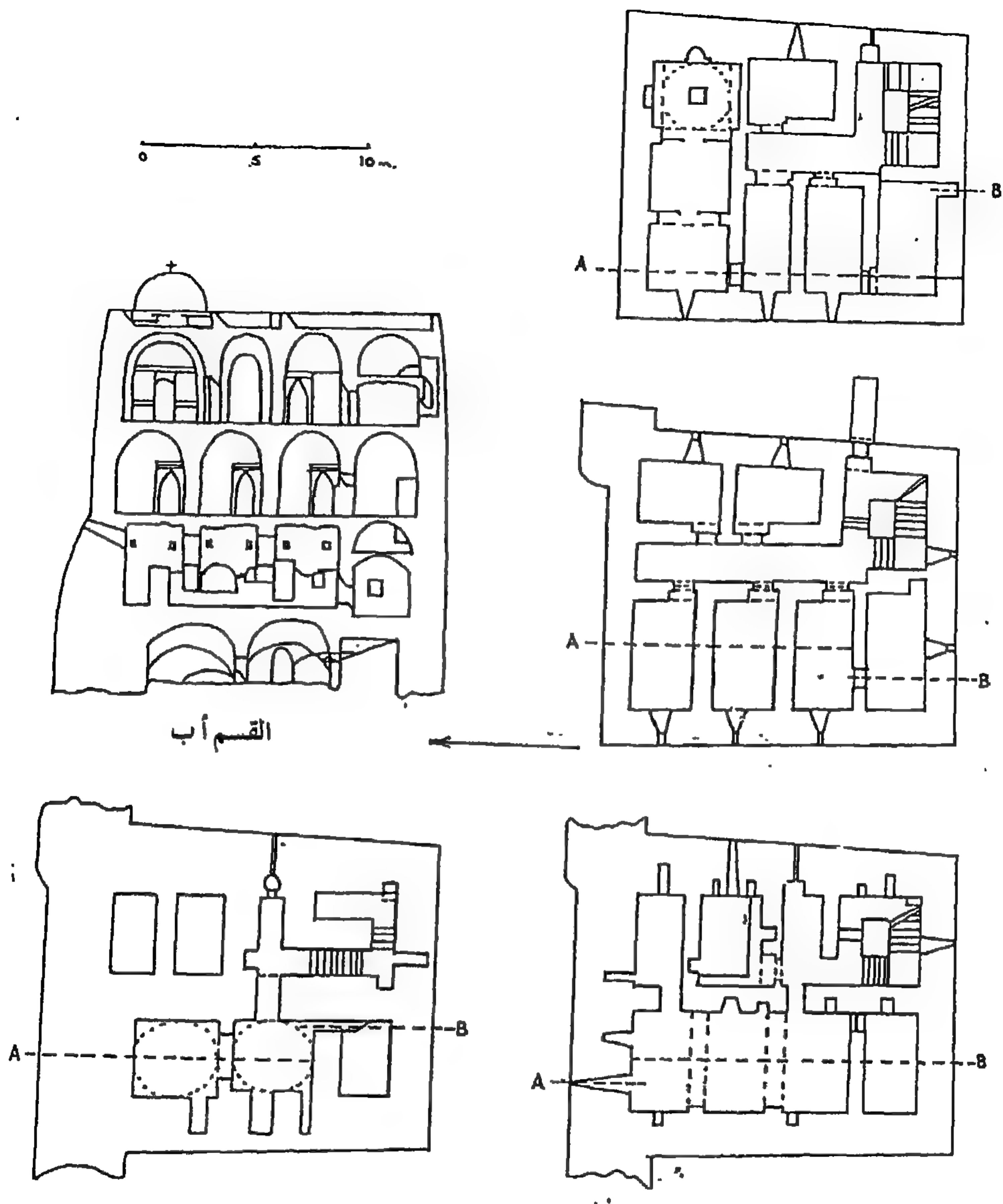
الحجرات ذات السقوف المقببة التى فى واجهة الحائط الجنوبى للدير ، وقد جهزت معظم الحجرات التى فى الحصن بعدد من الأسرة الحجرية المصفوفة حول الجدران ، ولو افترضنا أن النواة الأصلية لهذا البناء تتضمن دورين على الأقل بالإضافة إلى الامتداد الأخير نحو الشمال وأن هذه الأتوار العلوية تحتوى كذلك على القلالى فإننا بذلك نسلم بوجود أماكن كافية للسكنى ، وليس لدينا دليل مؤكد بالنسبة للحجرات الموجودة فى الأتوار العليا لبيان ما إذا كانت قد استخدمت لأداء هذه الخدمة أم لا ، وإذا لم تكن هذه الحجرات قد استخدمت كقلالى فإننا سنفترض أنه حتى بعد تحصين الدير فإن أعداداً من الرهبان ظلت تعيش خارج الأسوار ، ويبدو أن القلالى التى فى دير الفاخورى بالقرب من إسنا قد نظمت على نفس النسق المطبق فى دير الأنبا هدى ، من حيث أنها رتبت على شكل حجرات على كلا جانبي الممر . (٦٩)

ويعود تاريخ القلالى الموجودة بالأديرة العامة إلى بدايات التاريخ الوسيط بالرغم من أن الكثير من عناصرها توحى بأنها ربما كانت تطبق تقليداً أقدم من هذا التاريخ ، وتعتبر كثافة المباني التى فى أديرة وادى النطرون على وجه الخصوص أثراً سريعاً الاختلاف عن مباني العصور الوسطى ، أما تلك التى وصفها هوايت فإنها أخذة فى الاختفاء بسرعة (٧٠) وهى تتكون من صفوف من المباني ذات الطابق الواحد وتنقسم من الداخل إلى حجرة داخلية وحجرة خارجية وكلاهما يغطيهما سقف مقبب على شكل برميل ، وتقوم الحجرة الداخلية بدور حجرة النوم أما الخارجية فتستخدم للحياة اليومية ونجد فى دير السريان فقط أن القلالى تتكون من أكثر من طابق واحد وتلك هى القلالى الحديثة نسبياً . ومن جهة أخرى فإن تلك الموجودة بدير الأنبا بولا ودير الأنبا أنطونيوس ترتفع عادة إلى ثلاثة أدوار أو أكثر ، ومرة أخرى نقول أن تلك القلالى أحدث كثيراً من النماذج ذات الطابق الواحد القليلة بما فى ذلك القسم الداخلى الأصلى الذى مازال موجوداً فى كلا الموقعين ويوجد فى القلالى المتعددة الطوابق عودة مثيرة إلى العادة القديمة ، إن العديد من هذه القلالى مستقلة بذاتها ولها مطبخها الخاص بها (قاعات الطعام فى التجمعات الرهبانية على أيامنا هذه تستخدم كما رأينا استخداماً نادراً) ، ويقيم بها الرهبان طوال الليل والنهار كما تستخدم كمخزن ، وأحياناً تكون بها دورات للمياه ، وقد بُنيت هذه المباني من الأخشاب والأغصان الموجودة وغطيت بالجبس كما كانت الأرضيات على مستوى سطح الأرض وتبنى بالأحجار ، وكانت الأدوار العليا تُبنى من جنوع النخل وتغطى بالطين وسعف النخل ، أما الأبواب والنوافذ فكانت من الخشب .

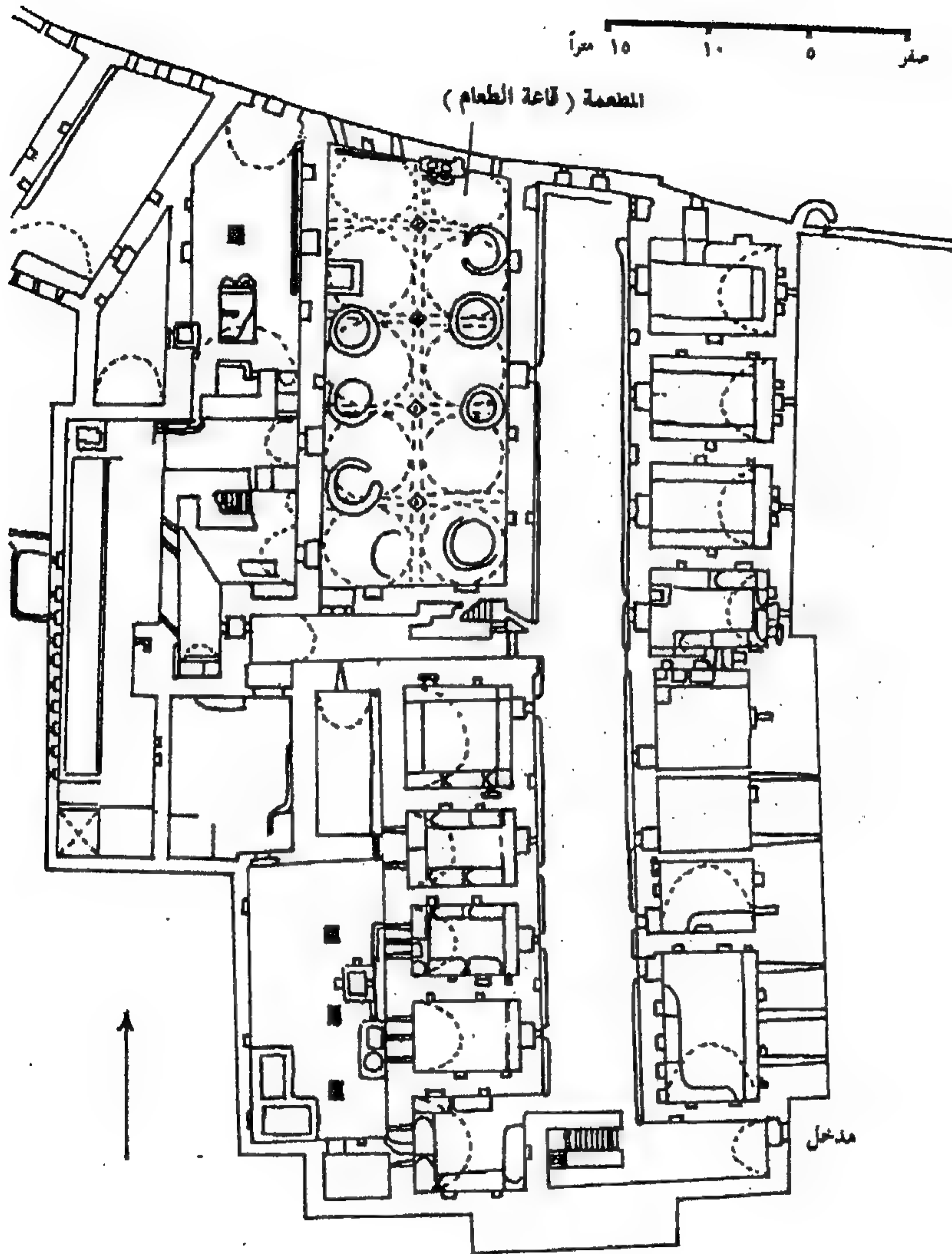


القسم أب

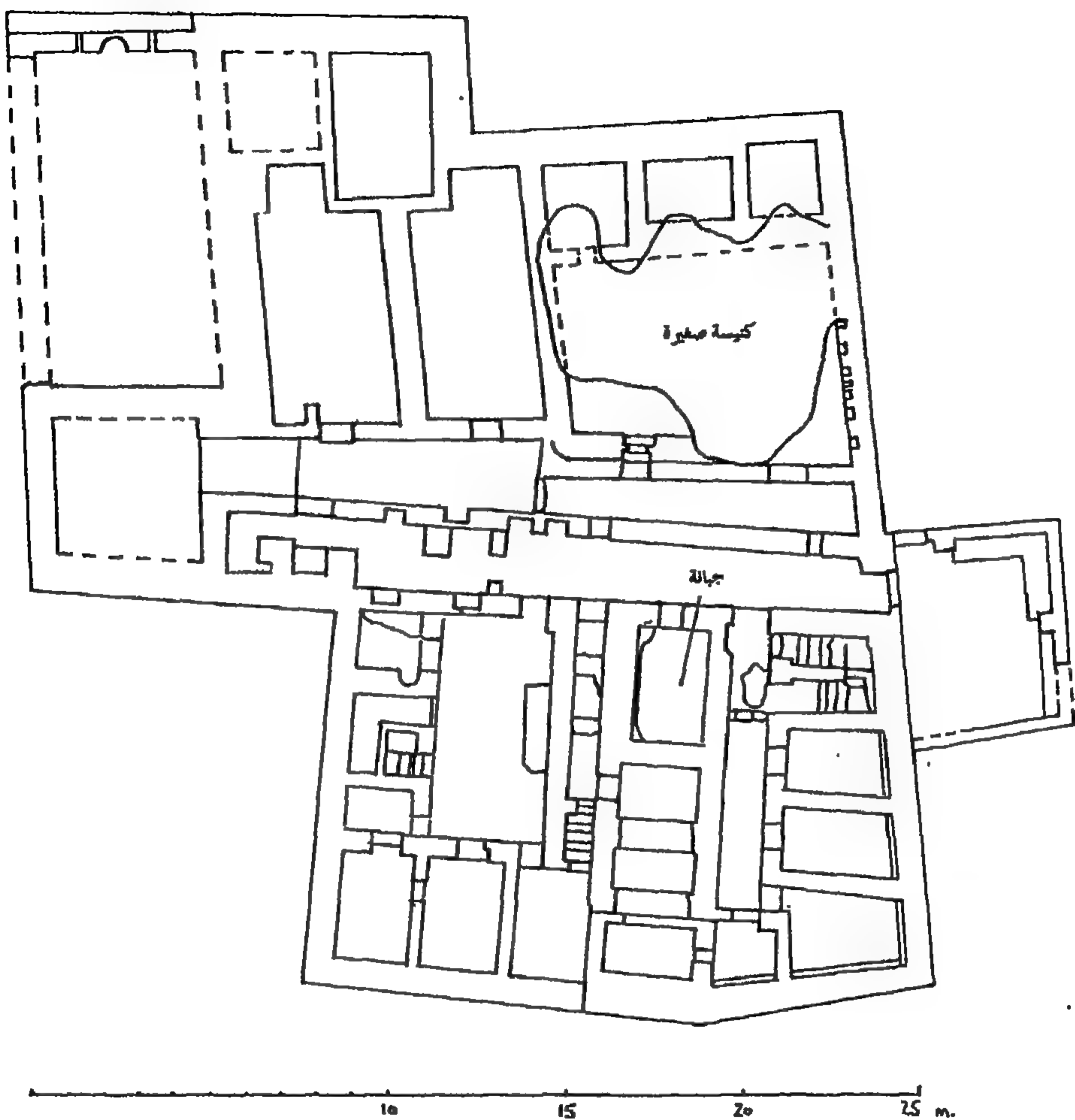
لوحة رقم ٢٢ دير إبيفانيوس : المقابر



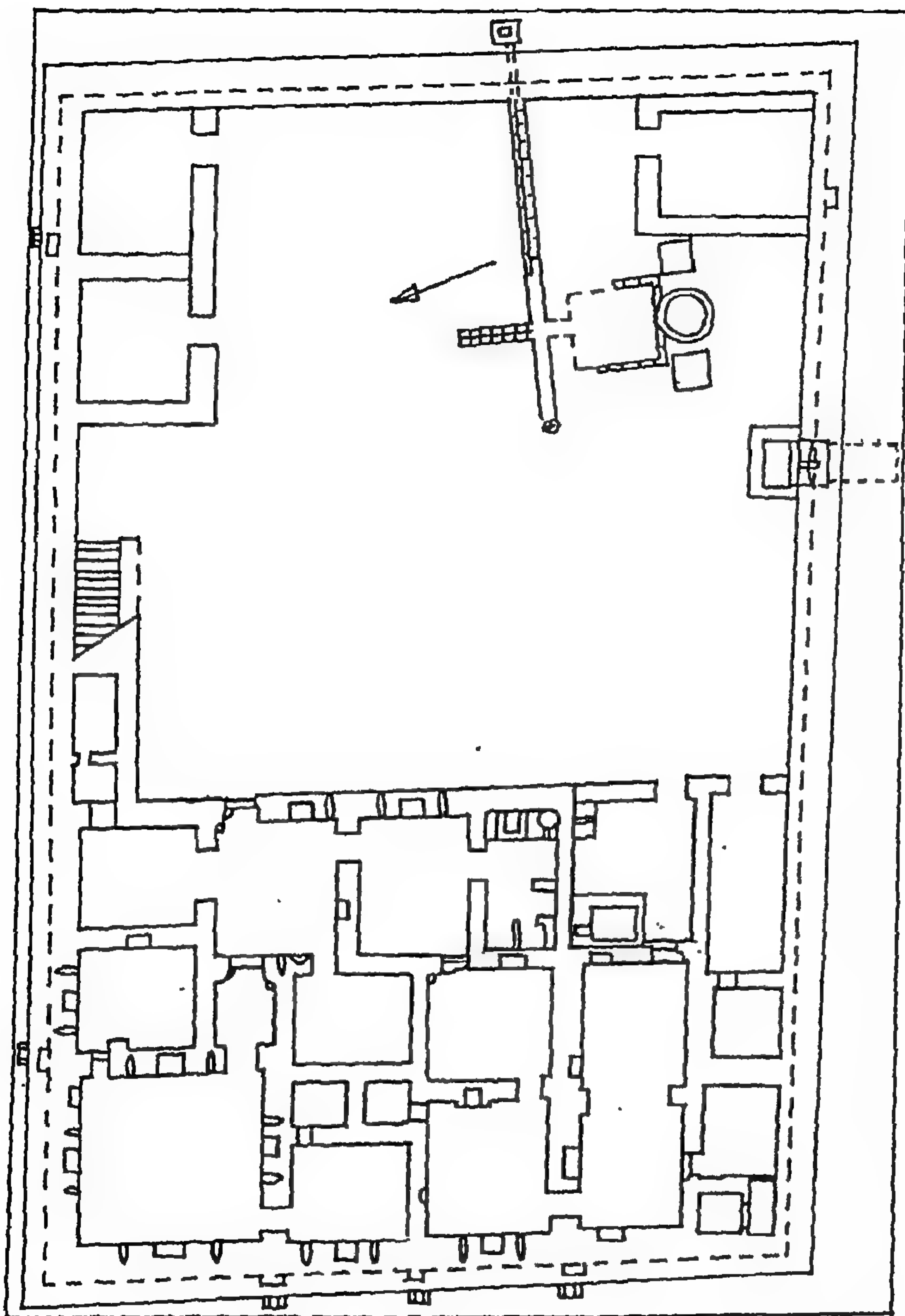
لوحة رقم (٢٣) القصر أو الحصن بدير السريان



لوحة رقم (٢٤)
دير الأنبا هدر - القصر



لوحة رقم (٢٥)
دير مصطفى كاشف



لوحة رقم (٢٦) سيليا : قلعة مستقلة

قائمة مراجع الفصل الثالث

- 1 - White. Wadi Natrun, P. 56, note 2.
- 2 - White, Wadi Natrun, p.138.
- 3 - White, Wadi Natrun. p.174.
- 4 - White, Wadi Natrun, p.231.
- 5 - A. Fakhry, op. cit., p.78.
- 6 - CRAIBL, (1913), p.288.
- 7 - M. de Villard, Il monastero, pp. 98-99 and fig., 102.
- 8 - M. de Villard, op. cit., p.26 and fig. 48.
- 9 - M. de Villard, op. cit., pp. 80 - 81 and figs. 91 and 92.
- 10 - M. de Villard, op. cit., pp. 20-25
- 11 - See plan in CRAIBL, (1966), p.302 and Daumas, Kellia, Fasc. 2, pls.III and IV
- 12 - S. Clarke. op. cit., p. 133 and pl. xxxix.
- 13 - White, Wadi Natrun, p. 7 and ref.
- 14 - F. Daumas in Actes del VIII Congreso Internacional de Arqueologia Christiana. p.267.
- 15 - Winlock, op. cit., p. 32ff.
- 16 - Winlock, op. cit., p. 32
- 17 - White, Wadi Natrun, pp. 81-82
- 18 - White, Wadi Natrun. p. 82.
- 19 - White, Wadi Natrun, p. 141.
- 20 - White, Wadi Natrun. pp.232-33.
- 21 - Monneret de Villard, Deyr el-Muharraqa, p.II and fig 4
- 22 - ed. Evetts and Butler, p.227
- 23 - S. Clarke. op. cit., pl.iii.

- 24 - E. Naville. Deir el Babari (Introductory Memoir), (1894) pls. iv and v
- 25 - J. Doresse, 'Monastères coptes aux environs d'Armant en Thebaid' in *Analecta Bollandiana*, 67 (1949), p.345 and pl.iv, 2.
- 26 - White. Wadi Nutrun, p.14
- 27 - M. Martin. La laure de dêr al dik à Antinoë, pp. 10-12
- 28 - Monneret de Villard. Deyr el-Muharraqah. p.33.
- 29 - BIFAO. Vol. 67 (1969)p. löff. and pl. xxv
- 30 - White, Wadi Natrun, pp.56-57
- 31 - See the two volumes of the Princeton Expedition to Syria
- 32 - Princeton, B. p.214ff and plan on p.215
- 33 - Monneret de Villard, Deyr el -Muharraqah. p. 32.
- 34 - Princeton. A. p. II5
- 35 - F. Daumas in Actes del VIII Congreso Iutencional de Arqueologia Christia-
na, pp. 266 - 268
- 36 - Monneret de Villard, Il monastero, p.107
- 37 - Quibell. op. cit.. 1907-08,p.15
- 38 - Palladius. Lausiaca History. Chapter VIII
- 39 - ibid, Ch. XVII
- 40 - ibid. CH.XXXV and note 61. See also M. Jullien. 'A travers les ruines de la
haute égypte à la recherche de la grotte de l'abbé Jean' in Pères de la
compagnie de Jesus, Etudes 88 (1901)p.205.
- 41 - ibid. CH.XVIII. p.53
- 42 - Text as in Steindorff. Koptische Grammatik, (Lesestucke), p. 23, 1.5 edi-
tion).
- 43 - A. Badawy 'Les premiers établissements chrétiens dans les anciennes
tombe d'Egypte' in Publications de l'institut d'étude orientales de la bibliotheque pa-
triarcale d'Alexandrie. No. 2 (1953)
- 44 - Badawy, op. cit., p.8ff.
- 45 - Badawy, op. cit., pp. 9-10, and figs. 6,23 and 24
- 46 - Badawy, op. cit., p.1off

- 47 - Badawy, op. cit., p. 15ff
- 48 - Winlock, op. cit., p.31
- 49 - Winlock, op. cit., p.41ff and fig. 5.
- 50 - Winlock, op. cit., p. 43and fig. 60
- 51 - Winlock, op. cit., fig. 7, p.42
- 52 - Winlock, op. cit., pp.43-44 and fig. 3
- 53 - Winlock, op. cit., p.44
- 54 - CRAIBL, (1967), p.439
- 55 - CRAIBL, (1967)pp.443-444 and fig. 4
- 56 - CRAIBL, (1967). p.446
- 57 - CRAIBL, (1966)p. 300ff. and plan on p. 302, and Daumas, Kellia.
- 58 - R. Kasser, Kellia, figs. 17, 53and 87.
- 59 - A. Guillaumont in Kellia, p-50
- 60 - See esp. fig. 31 in Kasser, op. cit.
- 61 - Daumas, op. cit., p.xv for evidence of churches on the site.
- 62 - M. Martin, op. cit., p. 35ff.
- 63 - ibid, pl. ix.
- 64 - ibid, p. 13ff
- 65 - ibid, p. 64
- 66 - Quibell, op. cit., 1908 - II),p.27
- 67 - Quibell. op. cit., 1908 - II) (cell 1922)
- 68 - H. Torp, 'Some aspects of early Coptic monastic architecture in Byzantion, 25-27 p.512ff.
- 69 - BIFAO, vol. 76 (1969) pl.XXVII
- 70 - White, Wadi Natrun, p.26

الفصل الرابع

اللوحات الفنية

إن دراسة اللوحات الفنية التى بالأديرة تمثل تشجيعاً وإحباطاً فى آنٍ واحد ، وفى البداية نجد أن المادة الوفيرة أمام ناظريك ، ولكن الانطباع مضلل إلى حدٍ ما ، وتبين من الفحص عن قرب أن الجزء الأكبر من هذه المادة يأتى من موقعين هما باويط وسقارة ، أما الباقي بصرف النظر عن لوحات الفريسكو الحديثة التى فى أديرة وادى النظرون والأنبا أنطونيوس فإنه يتكون من عدد من اللوحات المنعزلة والرسومات التى فى العديد من الأديرة المختلفة خاصة تلك التى فى هياكل الكنائس وهى فى العادة تصور موضوعاً من المجموعة التى يتقنها الفنان وهى محدودة ، ولذلك يصعب علينا عمل تقييم حقيقى للكيف والكم والمجال وغير ذلك من جوانب الفن بالأديرة ، ولابد أن تكون النتائج التى يتوصل إليها المشاهد على سبيل المحاولة .

ولا تستطيع هذه النتائج أن تعبّر عن الفن بالأديرة حيث أن القدر الأكبر من اللوحات فى مختلف المواقع لم ينتجه الرهبان أنفسهم ولكنه كان مفوضاً لفنانين متجولين قاموا بإنتاجه ، ولذلك فإن الرسومات بالرغم من أنها موجودة فى داخل الأديرة وأن موضوعاتها دينية إلى حدٍ ما ، إلا أننا لا نستطيع القول بأنها تعرض لنا طرازاً من الفن مقصوراً على الأديرة .

ومن الصعب تقييم المدى الذى وصل إليه فن زخرفة الأديرة ، والدليل الذى لدينا يقدم لنا قدراً معيناً من المعلومات عن الموقف فى عدد من المواقع ، ولكن الصورة ليست كاملة فى أى مكان كما أن تطبيق مبدأ التعميم يؤدى إلى الضرر ، إن التدمير الذى نتج عن مرور الزمن ، وضعف مواد البناء والرسم ، والتدمير المتواصل ، والإصلاحات المستمرة فى المباني ، كل ذلك تضافر للوصول إلى الإحباط وأدى إلى الارتباك.

ومن الواضح أن كمية الزخرفة قد اعتمدت على حجم ، وثروة ، ومستوى معيشة الجماعة إلى حد كبير ، وكلما كانت الجماعة قد عاشت فترة طويلة كلما أصبحت أكثر ثراءً ، وبالتالي فإن ثروتها من الأعمال الفنية تتزايد ، وبينما الجماعة التي عاشت فترة قصيرة أو واجهت ظروفًا صعبة تتناقص ثروتها من الأعمال الفنية وتصل إلى مدى متواضع ، وكذلك فإن تذبذب الأحوال المادية قد ينعكس أيضاً على الفن من فترة زمنية إلى أخرى ، ويبدو أن الفن كان مَحْصُوراً في نطاق الجماعات الأقدم ولكنه أصبح مرغوباً أكثر على نطاق واسع ابتداءً من القرن السادس فصاعداً (*).

الحقيقة هي أن كافة اللوحات الفنية التي بقيت أو سُجِّت تَأْتِي من المباني التي ارتبطت بحياة الرهبان النُسْكِية بطريقة أو بأخرى ، وقد وجدنا معظم الأعمال التي في باويط أو سقارة في الحجرات التي من المحتمل أنها كانت تستخدم ككنائس صغيرة كرسيت على أسماء الأخوة الذين تَنِيَّحُوا ، كما أنها في المواقع الأخرى ترتبط غالباً بالكنائس الكبيرة منها والصغيرة ، ولابد أن ذلك يعود إلى حقيقة أن المباني الأقل أهمية كان يتم الاستغناء عنها واستبدالها بسهولة ، بينما اعتبرت الكنائس من المعالم الأكثر ثباتاً كما كانت في معظم الأحوال تظل مستخدمة حتى بعد هجر بقية المباني التي في نفس الموقع ، ولذلك فإن المحافظة على اللوحات الفنية التي في تلك المباني كانت ضرورية أكثر من غيرها وعلى أية حال فمن المحتمل أن الزخرفة كانت دائماً أكثر أو أقل انحصاراً داخل الحجرات والمباني التي كانت تستخدم للعبادة الخاصة أو العامة وليست شائعة في بقية أجزاء الدير .

الموضوعات :

لما كانت غالبية الفنون التي بالأديرة كنسية أو تذكارية فلا نندهش حينما نكتشف أيضاً أنها متكررة ، إن الأفكار الرئيسية الأساسية تدور مرات عديدة ويصدق ذلك على اللوحات التي توجد عادة في الهيكل الأوسط للكنيسة أو في حنية حائط الشرقية

(*) يتحدث المؤلف هنا من منطلق أهل العالم أي الذين هم من غير الأفراد المتدينين خاصة الرهبان الذين لا يملكون شيئاً وقد تخلوا عن كافة ممتلكاتهم لكي يعيشوا حياة النسك بعيداً عن زخرف الحياة الدنيا أما هذا الذي يصفه المؤلف فإنه من أعمال أهل الخير الذين يهتمون بالأديرة ويغدون عليها - (المترجم) .

بالكنيسة الصغرى ، إن الشخصيات المحورية فى لوحات الفريسكو تتمثل فى السيد المسيح والعذراء مريم ، وصورة العذراء تشتمل دائماً على الطفل يسوع بصحبتها ، وغالباً ما يكون الترتيب فى شكلين متتالين فنجد صورة السيد المسيح فى الشكل الأعلى ثم صورة العذراء تحته ، وأحياناً تظهر العذراء مستقلة دون أن تكون مصاحبة لها صورة الطفل أو السيد المسيح . والشخصيات المحورية تكون دائماً مصحوبة بصور أشخاص آخرين يختلف عددهم وأشخاصهم من صورة إلى أخرى كما يتضح لنا من القائمة التالية :

لوحات الفريسكو ذات المنظرين :

باويط :

سنستخدم هنا أنوات التعريف التى أطلقت على المباني بمعرفة الذين أشرفوا على الحفائر بالموقع فنطلق اسم «كنيسة» على اكتشافات كليدات واسم «حجرة» على اكتشافات ماسبيرو .

الكنيسة رقم ١١١ :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبه رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين الذين تحدث عنهم سفر : رؤيا يوحنا اللاهوتى .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع فى الوسط وحولهما الأنبا أبوالو (يلاحظ أن هناك شخصين يحملان هذا الاسم) ورئيس الملائكة جبرائيل ، والأنبا إرميا ، وأخونا يوحنا ، والأنبا ياروكلاس ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، والقديس إسطفانوس ، وستة أشخاص آخرين .

الكنيسة رقم ١٧ :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبه رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين ، واثنان من رؤساء الملائكة والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء وحولها الاثنى عشر تلميذاً وشخص آخر مجهول الهوية.

الكنيسة رقم ٤٢ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما فقط بحالة جيدة) والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع وبصحبتهما أحد عشر رسولاً وشخصان غير محددين.

الكنيسة رقم ٤٥ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما بحالة جيدة) وشخصان ربما كانا يمثلان القديسين بطرس وبولس يحملان العشاء الربانى .

الشكل السفلى : النبی حزقيال وعشر شخصيات أخرى ربما كانت من الرسل .

الكنيسة رقم ٤٦ :

الشكل العلوى : لم يبق منه بحالة جيدة سوى شخص السيد المسيح .

الشكل السفلى : العذراء وبصحبتهما الرسل والأخ يوسف وأنطونيوس .

الكنيسة رقم ٥١ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات غير المتجسدين (اثنان منهما بحالة جيدة) ، وشخصان مجهولان ، ربما كانا يمثلان القديس بولس وملكيصادق^(١) وهناك آثار لشخص تحت عجلات المركبة السماوية وشخص آخر يمسك بها ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : مخرب تماماً .

الحجرة رقم ٦ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، وملاكان ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، يحيط بهما الرسل ، والأنبا بولا والأنبا

نابيرو .

الحجرة رقم ٢٠ :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء ، ويصحبها الأحد عشر رسولاً ورئيس الملائكة جبرائيل ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا باترموت ، والأنبا مكاريوس ، والأنبا كولوثيوس .

ونستطيع القول بأن هذه اللوحة لا تتضمن شكلين لعدم وجود فاصل بين القسمين العلوى والسفلى .

سقارة :

تستخدم هنا أدوات التعريف التى استخدمها كييل : -

القلية رقم ب :

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات (اثنان منهما فقط بحالة جيدة) وباقى الشكل مدمر.

الشكل السفلى : العذراء وعلى جانبيها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ويظهر الثلاثة فى مناظر نصفية داخل دائرة .

القلية رقم د :

الشكل العلوى : بقايا منظر يمثل السيد المسيح

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، والطفل مرسوم داخل دائرة وحوله رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا إرميا ، وشخص آخر مجهول .

القلابة رقم و :

الشكل العلوى : آثار منظر للسيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من القديسين داخل دائرتين ، والشمس والقمر .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ومعهما رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا بطرس ، والأنبا أخنوخ وثلاثة أشخاص آخرين ، من المؤكد أن أحدهم هو الأنبا إرميا ، ويمثل أحد الشخصين الآخرين سيدة .

: ١٧٢٣

الشكل العلوى : السيد المسيح .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ، والطفل مرسوم داخل دائرة وعلى جانبيه رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل .

: ١٧٢٧

الشكل العلوى : منظر نصفى للسيد المسيح وحوله أربع دوائر تتضمن مناظر نصفية ربما كانت رؤساء ملائكة .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع وعلى الجانبين رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل والأنبا إرميا والأنبا أخنوخ .

: ١٧٣٣

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات .

الشكل السفلى : العذراء والطفل يسوع ويصحبتهما رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل والأنبا إرميا والأنبا أخنوخ .

دير السريان (كنيسة العذراء) :

الشكل العلوى : السيد المسيح وبصحبه الأربعة حيوانات ، واثنان من الملائكة ، والشمس والقمر

الشكل السفلى : العذراء وعلى جانبيها الرسل الاثنى عشر ، وتختلف هذه اللوحة عن بقية اللوحات لأنها مرسومة فى نصف القبة الغربية بالكنيسة .

دير الأنبا هدرا :

الشكل العلوى : السيد المسيح ، وملاكان ، والشمس والقمر ، وشخص غير معروف .

الشكل السفلى : آثار عدد من الأشخاص ومن المحتمل أنهم يمثلون الأربعة والعشرين قسيساً .

دير الشهداء ، إسنا : (٢)

الشكل العلوى : السيد المسيح والأربعة حيوانات والشمس والقمر واثنان ساجدان من رؤساء الملائكة .

الشكل السفلى : العذراء ومعها اثنان من رؤساء الملائكة .

لوحات منفردة من الفريسكو :

دير الأنبا أنطونيوس (الكنيسة القديمة) : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، والعذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وأربعة ملائكة ، والشمس والقمر .

الدير الأبيض : السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ، والإنجيليون الأربعة ، والعذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، وأربعة ملائكة .

لوحات من الفريسكو تمثل العذراء مع أو بدون الطفل كمنظر رئيسى
فى الوسط :

باويط :

الكنيسة رقم ٧ : العذراء متوجة بالإكليل وهى تحمل الطفل يسوع وعلى جانبيها
رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الشمامسة إسطفانوس ورئيس الملائكة ميخائيل ، والأنبا
قرياقص ، والقديس جرجس وشخص آخر مجهول وبالرغم من أن هذه اللوحة موجودة
على الحائط الشرقى للحجرة إلا أنها ليست فى داخل الحنية .

الكنيسة رقم ٨ : حالتها ليست جيدة ، ولكن بقيت فيها آثار العذراء المتوجة
وحولها الملائكة.

الكنيسة رقم ١٨ : العذراء تحمل الطفل داخل دائرة وبصحبتها ملاكان .

الكنيسة رقم ٣٢ : العذراء والطفل وبصحبتهم ملاكان .

الحجرة رقم ١ : العذراء المتوجة وبصحبتها ملاكان وقديسان .

الحجرة رقم ٣٠ : العذراء وهى ترضع الطفل يسوع .

سقارة :

القلاية أ : العذراء ترضع الطفل ، وعلى جانبيها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس
الملائكة ميخائيل .

: ١٨٠٧

العذراء والطفل ورئيس الملائكة جبرائيل على أحد الجانبين وفى أعلى اللوحة دائرة
تتضمن منظرًا نصفياً لرجل يحمل كتاباً ، وقد زالت بقية اللوحة .

: ١٧٢٤

العذراء وبصحبتها إرميا ، وإخنوخ ، ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة
ميخائيل .

: ١٧١٩

العذراء والطفل ، ومعهما إرميا وأخنوخ ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل :

: ١٧٢٥

العذراء ترضع الطفل ، وعلى الجانبين رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل وإرميا وأخنوخ (نصفى) .

: ١٩٤٣

العذراء والطفل .

دير الأنبا هدى (الحنية الغربية) :

العذراء وبصحبته ملاكان .

لوحات من الفريسكو تمثل السيد المسيح فى الوسط :

باويط :

الكنيسة رقم ١٨ : السيد المسيح وبصحبته شخصان مجهولان .

الكنيسة رقم ٢٦ : السيد المسيح والأربعة حيوانات (واحد منهم فقط بحالة جيدة) وآثار تمثل شخصاً تحت عجلات المركبة السماوية .

سقارة :

: ٧٠٩

السيد المسيح ، والأربعة حيوانات ومناظر نصفية لأربعة من رؤساء الملائكة داخل دوائر .

السيد المسيح وبصحبه ملاكان . (*)

دير الشهداء ، إسنا :

هناك فى المحراب الذى فى أقصى الشمال لوحة محطمة بشكل شبه كامل تمثل نصف صورة للسيد المسيح ، بينما يوجد فى الهيكل الجنوبي (الأصلى) شكل آخر للسيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من رؤساء الملائكة .

وقد كانت هذه المجموعات من اللوحات وتفسيراتها موضوعاً لعدد من الدراسات التى قدمها مختلف الدارسين ، إن هذه اللوحات من الفريسكو تعنى بالنسبة لبعض هؤلاء الدارسين على الأقل فى شكلها الأكثر تفصيلاً ، أنها تمثل صعود السيد المسيح إلى السماء ، هذا هو التفسير الذى وافق عليه المؤرخ ديوالد فى مقال خصصه لدراسة أيقونات صعود السيد المسيح ابتداء من الطرازات القديمة ووصولاً إلى الطراز القوطى .^(٣)

وقد ميز بين طرازين أساسيين أطلق عليهما اسم الطراز الهلنستى والطراز الشرقى ، الأول منهما يتميز بترديد قصة الصعود بشكل حقيقى وحرفى يصور السيد المسيح منطلقاً من الأرض إلى السماء ويسنده إما الملائكة أو يد الله الممتدة ، بينما يقف التلاميذ أسفل اللوحة فى حالة من الرهبة والدهشة ، وتأتى كافة نماذج هذا

(*) لنا بعض الملاحظات على ما ذكره المؤلف عن هذه اللوحات نوردتها فيما يلى :

- ١ - تذكر الكنيسة أسماء رؤساء الملائكة السبعة بهذا الترتيب : ميخائيل - جبرائيل - روفائيل - سوريال - ساراتيال - صاداقيا - أنانيا . ولكن المؤلف هنا يذكر اسم جبرائيل قبل ميخائيل والسبب واضح وهو أن الغربيين يقرأون اللوحة كما يقرأون الكتابة من اليسار إلى اليمين وليس العكس .
- ٢ - الأربعة حيوانات غير المتجسدين : كائنات روحية غير متجسدة شاهدها القديس يوحنا فى الرؤيا ، وهى تحيط بعرش الله وترفع الصلوات الدائمة عن الخليقة الأول شبه أسد ويمثل الوحوش ، والثانى شبه عجل ويمثل الحيوانات الأليفة ، والثالث شبه إنسان ويمثل البشر والرابع شبه نسر ويمثل الطيور .
- ٣ - ذكر فى شرحه لبعض اللوحات أن التلاميذ أو الرسل عددهم اثنا عشر كما ذكر أيضاً أنهم أحد عشر وذلك بعد حذف صورة يهوذا الخائن علماً بأن التلاميذ قد اختاروا فيما بعد تلميذاً آخر يحل محل يهوذا وهو القديس متىاس ، وهناك يهوذا آخر هو القديس يهوذا أخو يعقوب وهو من الرسل السبعين .
- ٤ - وردت فى بعض اللوحات أسماء قديسين غير معروفين ربما كانوا من الآباء القدامى للأديرة التى بها اللوحات التى تمثلهم أو أن المؤلف قد ذكر أسماءهم محرفة لعدم إتقانه اللغة العربية أو القبطية . (المترجم).

الطراز الهلنستي من بلاد الغرب المسيحي ، أما الطراز الشرقي فقد قسمه إلى نموذجين السورى والفلسطينى ، ويتميز الطراز السورى بأنه صورة مصغرة من النسخة السوربانية للإنجيل (٥٨٦ ميلادية) ومن السهل التعرف على عناصر جديدة فى هذه الصورة منها المركبة السماوية تحمل السيد المسيح ، وتسندها الملائكة ، وملاكان آخران يقدمان الأكاليل ، وأجنحة الملائكة مملوءة بالعيون ، ورؤوس الأربعة حيوانات ، وتظهر العجلات تحت المركبة ، كما تظهر الشمس والقمر ، وفى أسفل اللوحة نرى صورة العذراء وعلى جانبيها الاثنى عشر رسولا ، يتلقون التحية من ملاكين ، وقد امتدت يد من الأجنحة فوق رأس العذراء ، أما الطراز الفلسطينى فيمثله Monza Phials وهو نفس الطراز مع بعض الاختلافات فتشاهد السيد المسيح جالسا بدلاً من الوقوف، ويمسك بكتاب بدلاً من الدرج ، وأحياناً يظهر ملاكان محل الملائكة الأربعة ، مع تجاهل رسم الشمس والقمر، وقد يصحب الملاك الاثنى عشر تلميذاً ، وفى بعض الأحيان تضاف يمامة إلى اليد الممتدة من المركبة ، وفى حالة أخرى يتم رسم نجم ، ويؤمن ديوالد وجود مصدر كنسى إضافى لهذا الطراز الشرقى حيث ترتبط رؤى حزقيال وسفر الرؤيا بالحكايات الكنسية عن الصعود وقد تتبع انتشار الطراز السورى الفلسطينى فى إيطاليا وتحدث عن الشهرة التى حازها الرسم الشرقى لصعود جسد العذراء الذى اعتبر أنه يعكس النمو المستمر لتكريم العذراء . وقد ترددت هذه النقطة مرة أخرى فى مناقشته التالية عن التصوير المصرى لموضوع الصعود الذى أظهر تأثره بالنموذج السورى الفلسطينى ، وفى رأيه أن الأشكال العلوية فى هذه اللوحات قد نُقلت مباشرة عن الطراز السريانى بينما ترتبط الأشكال السفلية بالنماذج الفلسطينية ، ويتمثل الفارق الأساسى فى الغياب الكامل للعاطفة فى اللوحات المصرية ، ولذلك فإنه يلخص النسخة المصرية للصعود فى أنها تركز على النماذج السورية الفلسطينية مع إضافة بعض اللمسات المحلية .

وبالرغم من شهرة الدراسة التى قدمها ديوالد إلا أن قيمتها محدودة فيما يتعلق بالمادة المصرية، لأنه يهتم فقط بلوحة أو اثنتين من لوحات الفريسكو التى فى باويط مع الرجوع إلى نموذج دير السريان ، وعلى ذلك فإن استنتاجاته تقوم على أساس واهٍ ، ويقوده ذلك إلى التأكيد على أن عمل تحليلات أشمل قد يكشف عن خطئها ، وعلى ذلك فمن الخطأ القول بأن السيد المسيح له لحية فى كل الحالات أو أن الشكلين العلوى والسفلى منفصلين ، ويوجد كذلك الكثير من السذاجة فى القول بأن الزسل يحمل كل

منهم كتاباً فى يده اليسرى وأحياناً يرفع اليد اليمنى فى دهشة تقليدية ، ويعنى اختصار المعالجة بهذه الطريقة أنه لا يوجد مكان للتعامل بشكل مقنع مع هذه العناصر التى من بينها التأكد من ظهور الطفل يسوع فى لوحات الفريسكو. (*)

وقد توصلت مدام أوسيزكوسكا إلى تفسير آخر مختلف عن اللوحات المصرية بعد دراسة المادة الموجودة فى باويط وسقارة وأيضاً بعد إلقاء نظرة سريعة على لوحات الفريسكو التى فى دير الأنبا أنطونيوس والدير الأبيض (٤) لقد استتكرت أن تكون هذه اللوحات تصويراً للصعود كحدث تاريخى ، لأنها بالنسبة لها لا تمثل تطوراً لفكرة الألوهية التى توضحها لوحة الموزايكو الخاصة بالقديسة صوفيا التى تشكل أساس مادتها مرتبطة بشخص الملك المسيح ، والعذراء ويوحنا المعمدان يتشفعان أمام الله عن جنس البشر كله أو عن شخص واحد ربما كان هو مؤسس المبنى موضوع السؤال ، وفى بعض الحالات يحل ملاك أو قديس محل يوحنا المعمدان كما هو الحال فى لوحات باويط أو سقارة ، وبعد ذلك تحاول مدام أوسيزكوسكا تفسير الرابطة بين هذه التكوينات والطقوس القبطية وخاصة التماجيد التى تقام للقديسين ، وقد اعتبرت أن الشخصيات المصورة فى لوحات أديرة باويط وسقارة ومعها تلك اللوحات فى الحنيات وفوق الجدران ليست إلا صوراً لهؤلاء الذين يرفعون الابتهاالات فى النقوش التى وجدت فى الحجرات الخاصة بهم ، وقد أعلنت أن هذه الصور كانت «مذكورة كلها فى طلبات القديسين المدونة على حوائط هذه الكنائس» (٥) .

ولما كانت كل حجرة فى كل من هذه المواقع لم تستكمل لوحاتها الفنية ونقوشها تماماً ، فمن المستحيل معرفة الحالة الفعلية لهذه اللوحات ، ولكن الدليل الذى قدمته لمساندة رأيها غير مقنع ، لقد ذكرت أربع حالات دونت فيها الابتهاالات فى الكنائس

(*) اللوحات والأيقونات الموجودة بالأديرة والكنائس ليست أعمالاً فنية تعبر عن حرية الفنان ولكنها كيانات حية تصور للعابدين أسس وأصول وجوانب إيمان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية فيما يتعلق بشخص السيد المسيح والعذراء مريم والرسل والشهداء والقديسين ، ولا شك أنها تختلف عما هو معروف لدى الغربيين فى الكثير من النواحي ، ويعود السبب فى ذلك إلى اعتبار اللوحات أسلوباً للتعبير باستخدام الصور كما أن الموعظة أسلوب للتعبير باستخدام الكلمات . ولذلك فإن اللوحة الدينية تشبه الموعظة من حيث أنها تتحدث إلى المؤمنين فى الشئون الإيمانية ، ولذلك فإنها فى رأى الشخصى يجب إخراجها من نطاق الفن وأصوله ، وإدماجها فى نطاق التعليم وأركانها - (المترجم) .

الصفري أرقام ١٢ ، ١٨ ، ٢٦ فى باويط وفى الحجرة رقم ١٧٣٣ فى سقارة. وحسب رأيها فإن النقوش تتضمن ابتهالات تتطلب معونة الثالوث القدوس ، والعذراء ، ورئيس الملائكة ميخائيل ، ورئيس الملائكة جبرائيل ، ورئيس الملائكة روفائيل ، والرسول ، والأنبياء ، والأربعة والعشرين قسيساً والقديسين الآخرين بهذا الترتيب ، والحقيقة أن النقوش التى فى هذه الحجرات الأربعة مكرسة لعدد كبير من القديسين المحليين ، وقد ورد ذكر رئيس الملائكة روفائيل مرة واحدة وكذلك الأربعة والعشرين قسيساً مرة واحدة (فى سقارة) ولم يرد ذكر الرسول مجتمعين ، ولا الأنبياء ، أما الابتهالات المدونة فهى كاملة فى الحجرتين رقم ٦ ، ٢٨ فى باويط ، ولم تدون المؤرخة أياً من هذه الابتهالات.^(٦)

ولكن ليست هناك علاقة واضحة بين الأشخاص الذين يقدمون الابتهالات فى تلك النقوش والأشخاص الذين سجلت صورهم فى الحنيات وعلى حيطان الحجرتين ، وعلى سبيل المثال نجد فى الحجرة رقم ٦ تكراراً لذكر ثلاثة أشخاص معروفين تماماً فى باويط وهم القديس أبوالو ، والقديس أنوب ، والقديس فيب ومع ذلك فلم يرد شكل أى منهم فى اللوحات . أما القديسان المحليان اللذان شاهدنا صوراً لهما فى اللوحات فهما الأنبا بولا السلوقى ، والأنبا نابيرو ، وبينما ورد ذكر نابيرو مرة واحدة فى هذه الحجرة فإن الأنبا بولا لم يرد ذكره بين النقوش الوفيرة ، وتتكرر نفس القصة فى الحجرات الأخرى . ولكننا لا نجد فى الكنيسة الصفري رقم ١٧ فى باويط التى تغطيها اللوحات إلا أربعة من الأسماء العشرة الواردة فى النقوش قد رسمت فى هذه اللوحات.

وقد قام العالم جرابر بعمل فحص أكثر دقة لهذا التساؤل^(٧) وفى رأيه أن لوحات الفريسكو التى فى حنيات باويط وسقارة بينما ترتبط بفكرة الصعود إلا أنها ليست تعبيراً دقيقاً عن هذا الحادث بل أنها رؤية متعلقة بالظهور الإلهى ، وقد ذكر الشاعر الإنسانية التى تظهر فى لوحات الفريسكو ، كما ذكر أشخاص الأنبياء حزقيال وإشعيا وغيرهما من أنبياء العهد القديم ، وسفر الرؤيا ، والإنجيليين ، أما بالنسبة لوجود العذراء بمفردها أو بصحبة الطفل يسوع فقد رأى فيه تعبيراً عن الوجود الدائم لله بين البشر ، ولاحظ الصلة بين الفن الرومانى الإمبراطورى فى الطريقة التى تم بها تصوير الطفل داخل دائرة على ركبة العذراء ، مثلما يجرى تصوير

الإمبراطور أو أحد كبار الموظفين في داخل ترس يمسك به شخص جالس ويرمز للنصر ، وقد وجد إشارات إلى العشاء الرباني في لوحات الفريسكو التي بالكنائس الصفري أرقام ١٧ ، ٤٢ ، ٤٥ في باويط ، ولكن بالرغم من أنه ظن مثل مدام أوسيزكوسكا إمكانية وجود صلة بين النصوص والرسومات التي في داخل عدد من الحجرات فقد تساءل حول افتراضها أن الاثنتين ينتميان إلى القداسات التي تقام داخل المباني ، ولم يشك في أن مصدر اللوحات والأيقونات المصرية يعود إلى فلسطين وهو بذلك يتفق مع ديوالد . (*)

وقد لقيت وجهات نظر جرابر القبول من العاملة الألمانية إهم من خلال دراستها التي اعتبرت طرازات زخرفة المحراب موجودة في كافة أرجاء المسيحية خلال الفترة من القرن الرابع حتى منتصف القرن الثامن ^(٨) وقد تعاملت مع النماذج المصرية التي من باويط وسقارة تحت ثلاثة مجموعات من العناوين الرئيسية : تضمنت المجموعة الأولى اللوحات التي يظهر فيها السيد المسيح ، بوصفه الشخصية المركزية وهي الفكرة التي أطلقت عليها إهم اصطلاح «تقديس الإله Liturgical maiestas» ^(٩) وتضمنت المجموعة الثانية نماذج ما أطلق عليه اصطلاح «تكريم العذراء - Mary Maiestas» وفي هذه المجموعة نجد أن العذراء هي الشخصية المركزية سواء بمفردها أو بصحبة الطفل يسوع ، ^(١٠) أما المجموعة الثالثة فهي تتكون من المجموعتين متداخلتين ^(١١).

وقد فسرت إهم المجموعة الأولى بأنها تتضمن تمجيد السيد المسيح الملك المتوج بالرغم من أنها تسلم بأن النماذج المصرية والسورية كانت تتعلق بفكرة الصعود ، وترتكز هذه اللوحات على رؤيا حزقيال (الإصحاحات رقم ١ : ٤ ، ٤٣ : ٢) مع إشارات إضافية إلى سفر إشعياء (الإصحاح ٦٦ الأيتان ١ ، ١٥) وسفر الرؤيا (الإصحاح ٤ الآية ٣) ولا يبدو أن هناك نموذج اتخذ مساراً منفصلاً ، ولا شك أن إهم تأثرت بالطقس القبطي في تصنيفها لهذه المجموعة من اللوحات . ^(١٢)

(*) المؤلف يبالغ هنا في الحديث عن المؤثرات القادمة من فلسطين ولم يحاول البحث عن الأصول المصرية في هذه اللوحات والأيقونات المصرية التي وجدت في كنائس باويط في ديروط بمحافظة أسيوط وإنني أتساءل: لماذا ينكر الباحثون الأجانب الأصول المصرية لإنجازاتها المصرية ؟ - (المترجم) .

أما المجموعة الثانية فقد استخدمت شكل العذراء التي أصبحت بذلك هي الهدف الرئيسي من التكريم لدورها كأم للمسيح .

أما المجموعة الثالثة فقد قسمتها إهم نفسها إلى ثلاثة طرز رئيسية ، ويرتكز هذا التقسيم على مكونات الشكل السفلى ويصور الطراز الأول العذراء وبصحبتها التلاميذ (نماذج هذا الطراز موجودة في الكنيستين الصغيرتين رقم ١٧ ، ٤٦) أما الطراز الثانى فإنه يختلف فقط فى أنه يشتمل على الطفل يسوع (نماذج توجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ والحجرة رقم ٦) ، بينما يجعل الطراز الثالث من العذراء والطفل يسوع مركزاً للوحة ، ولكنه يصور الملائكة والقديسين المحليين بدلاً من الرسل .

وعندما نقبل القول بأن فكرة الصعود كانت موجودة فى تكوين المجموعتين ، فسنجد أن إهم تصور لنا مدى الخطأ فى اعتبار أن جميع اللوحات هي تصوير مباشر لهذا الحدث ، وقد ذكرت كيف أن احتمالات الصعود وأحد العناصر كانت مرتبطة تماماً بأورشليم واعتبرت أن الصور التى من الطراز الأول تعكس هذا الارتباط كما أنها تجسد لنا نشأة التجمع الأول بين العذراء والرسل ، وكذلك فإن وجود الطفل يسوع فى لوحات الطرازين الأول والثانى يذكرنا بالارتباط اللصيق بين الصعود وتأسيس الكنيسة وتجسد المسيح فى الفكر المسيحى المبكر ، وهما حدثان يتم الاحتفال بهما فى عيد واحد فى أورشليم ، أما ظهور القديسين المحليين فى لوحات الطراز الثالث فإنه يؤدى نفس الدور الذى كان يؤديه الرسل الذين حلوا محلهم لكى يضعوا الكنيسة المحلية (أى المصرية) فى مواجهة الكنيسة المسيحية كلها ، والطرازين الثلاثة كلها تبرز نزول وصعود ابن الله ، وباختصار فإن إهم ترى أن تكوينات الطرازين وقد اتخذوا من فكرة الصعود أساساً لهما إلا أنهما يشتملان على المفاهيم والأفكار المرتبطة ببعضها البعض تاريخياً ورمزياً والتى كانت أورشليم مصدراً لها .

لقد أوضح تحليل إهم أن هذه اللوحات الموجودة فى مواقع المحراب لا يمكن دراستها فى ضوء وجهة نظر ضيقة ، وأنها ذات أصول مختلطة أما الاصطلاح المستخدم على نطاق واسع وهو «الصعود» فإنه اصطلاح لبق جداً والجميع يحتضنون هذا الاصطلاح ولا يهتمون ببقية العناصر غير المرتبطة بقصة «الصعود» وفى نفس الوقت فإن اللوحات لها مدلول طقسى إلى مدى محدود .

والحقيقة أن ما لدينا هو تكوين يذكرنا في أكثر أشكاله تعقيداً بقصص الإنجيل ، بينما هو في نفس الوقت يجسد عناصر أساسية معينة تتصل بالعقيدة المسيحية والممارسات والتقاليد المسيحية المبكرة مع العلم بأن جزءاً كبيراً منها له طبيعة محلية خالصة .

ويقدم لنا هذا التقليد المحلي تفسيراً محتملاً آخر لبعض اللوحات التي تقع في مواقع المحراب المصرى ، إن المقدمة المتكررة في دعوات القديس مرقس والقديس كيرلس التي يقال عنها أنها أكثر التعبيرات دلالة على الطابع المصرى^(١٣) والتي كانت شائعة بين التجمعات الرهبانية^(١٤) تتضمن صلاة ختامية يُطلب فيها من الرب أن يبارك ويحرس ويحفظ خُدّامه ، وحتى يتم الحصول على هذه البركة يطلب صلوات وشفاعة ومساندة قائمة طويلة من الشفعاء من بينهم القديسة مريم ، والقديس يوحنا ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل ، والرسل ، والعديد من آباء الرهبنة المعروفين (*) ومن الواضح أن التكوينات المشتركة خاصة تلك التي تتضمن القديسين المحليين قصد بها التعبير عن التصوير الفني الذي تشمله هذه الصلاة فنجد في الشكل الأعلى صورة الإله كلى القدرة وهو يبارك هؤلاء «القائمين تحت رعاية يدك اليمنى» أى المتعبدين في مختلف الكنائس ، أما الشكل السفلى فإنه يشمل الشفعاء ، ونحن لا نقترح أن تحل وظيفة هذه اللوحات محل غيرها ، ولكننا نقول أنها إضافة مصرية إلى الفروق الدقيقة في المعنى والتي عرضناها الآن ، قد تكون البركة هي الأول والأعظم بالنسبة لهؤلاء الذين يستخدمون الكنائس ولكنها تحل أيضاً على الكنائس ذاتها ، وبالإضافة إلى الشكل الذي يرسم به السيد المسيح والعذراء في اللوحات التي تحدثنا عنها فيما سبق فإن هناك مناظر أخرى حيث يظهران أحياناً في مناظر نصفية في داخل نوافذ ، وأحياناً يظهر على جانبيهما رؤساء ملائكة ، أو رسل ، أو قديسون محليون . ونرى في حالة واحدة في سيليا صورة نصفية للسيد المسيح عند تقاطع أحد الصليبان^(١٥) كما يظهران أيضاً في المناظر التي تصور حكايات من الكتاب المقدس ، ونجد في المواقع القديمة في باويط على وجه الخصوص مثل هذه اللوحات ، وقد وجدنا في الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ مذبحة أطفال بيت لحم ، وعماد السيد المسيح، وعرس قانا الجليل ، والعشاء الأخير وأليصابات ويوحنا المعمدان ، بينما نرى في الكنيسة الصغرى رقم ٥١ صورة بشارة الملاك للعذراء وزيارة العذراء لأليصابات ، وميلاد

(*) يقصد المؤلف هنا صلاة تحليل الخدام التي يتلوها الكاهن في بداية الخدمة – (المترجم) .

السيد المسيح ، هذه الأحداث كلها نراها مصورة فى اللوحات ، وقد وجدنا منظراً آخر لعماد السيد المسيح فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ بالرغم من أن هذا المنظر كان من المفروض أنه يمثل الدورة كاملة وهو ما يصعب قبوله ^(١٦) والنماذج الأخيرة لهذه المناظر وغيرها من الأفكار التى وردت فى العهد الجديد نجدها فى دير أبى مقار ودير السريان ودير القديس أنطونيوس .

كان من المتوقع معالجة مثل هذه الموضوعات كما كان ظهورها واضحاً ، وكأنت غير معروفة فى أى مكان آخر ، وقد وجدنا فى باويط اهتماماً بصورة داود الذى يعتبر ظهوره نادراً فى الفن المسيحى المبكر ^(١٧) ولكن لم يسجل عنه إلا معركته مع جليات ، وقد وجدت هذه اللوحة فى الكنيسة الصغرى رقم ١١١ فى باويط وليس لها مثيل فى أى مكان آخر وإن كان هناك مثال قريب منها فى سلسلة من الأطباق الفضية وجدت فى قبرص ، ^(١٨) وهناك منظر آخر نادر الوجود وهو تصوير داود حاملاً الكأس فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٢ ، وليس هناك دليل كتابى يؤيد قيام داود بمثل هذا العمل ولذلك فإننا نفترض أننا هنا أمام تقليد مزيف وغير معروف ، والرمز الدقيق لهذه المناظر يصعب تأكيده إذا كان هناك بالفعل مثل هذا الرمز ، أما منظر داود وهو يقتل جليات فالمقصود به الإشارة إلى معنى الخلاص من الشر . ^(١٩)

وعموماً فإن أفكار العهد القديم أقل ظهوراً من أفكار العهد الجديد ولكن هناك منظران يترددان كثيراً هما منظر الثلاثة فتية فى أتون النار ، وذبيحة إسحاق ، وقد وجد الأول منهما فى باويط وسقارة وأبى مقار وهناك نماذج أخرى من النوبة ^(٢٠) ولكن شعبية هذا الموضوع امتدت إلى خارج مصر منذ القرن الثانى فصاعداً ، ^(٢١) وقد عولج موضوع ذبيحة إسحاق بوصفه النموذج الأصلى للتضحية ومقدمة تشير إلى ذبيحة السيد المسيح على الصليب ، وقد وجدت اللوحات المتعلقة بهذا الموضوع فى سقارة ودير الأنبا أنطونيوس ، ودير أبى مقار ، وخارج نطاق الأديرة فى البجوات . ^(*)

(*) إن المسيحيين بكافة مذاهبهم يقدسون العهد القديم من الكتاب المقدس لأن كافة ما ورد به من أحداث وطقوس ليست قائمة فى حد ذاتها ولكنها رموز ظلت غامضة فى حينها حتى إذا جاء السيد المسيح وهو الرموز إليه انكشفت المعانى الحقيقية لهذه الرموز التى تشير كلها إلى الخلاص الذى صنعه السيد المسيح مقدماً ذاته بإرادته ذبيحة على الصليب . وقد أخفى الله المعانى الروحية لتلك الرموز المادية التى تمتلئ بها أسفار العهد القديم عن اليهود ولذلك فإنهم لا يقررون بالتفسير المسيحى لها ويرفضون الإيمان بالمسيح وينكرون الدور الذى قام به ، ويتنظرون مسيحاً آخر يكون ملكاً أرضياً يقودهم للسيطرة على العالم أو على الأصح خراب العالم - (المترجم) .

وهناك فكرة مصرية غير مألوفة وهى فكرة عقاب الخطاة فى جهنم وقد وجدت فى لوحة بالكنيسة الصغرى رقم ١٧ فى باويط وهى مأخوذة عن وصف وجد فى سيرة القديس باخوميوس وسيرة القديس بسنتى. (٢٢)

وهناك نماذج لموضوعات رمزية نراها فى اللوحات التى فى البجوات (٢٣) وهى تكشف عن نفسها أيضاً فى باويط وسقارة ، إننا نجد تصويراً للفضائل بأعداد مختلفة ثلاث مرات فى باويط ومرتين فى سقارة ، وفى باويط أيضاً نجد تجسيدا للكنيسة المقدسة ونرى فى باويط أيضاً موضوعات علمانية بالرغم من أن ورودها النسبى فى هذا الموقع يدل على أن تصويرها كان منتشرًا فى وقت من الأوقات ، هناك لوحات موضوعها صيد الغزال ، وصيد الأسد ، وصيد فرس النهر ، وهناك أيضاً لوحة قد تكون أصلية وهى عبارة عن رسم كروكى هزلى يصور الفئران وهى تتضرع إلى القط وهذه اللوحة تذكرنا بقطع الفخار التى وجدت فى دير المدينة وقد وجدت فى بعض الحالات طواويس أو غزلان مرسومة على الفازات أو الصلبان ، كما استخدمت الحيوانات والطيور لشغل الفراغات فى عدد من التكوينات .

وقد تم رصد فكرة وثنية واحدة وهى لوحة تصور الإله إروس يمتطى الفهد وقد وجدت فى باويط ، ويتكون الجزء الأكبر من لوحات باويط وسقارة من مناظر الشخصيات الرهبانية والقديسين المحاربين ، ولكن ما دور هذه اللوحات ؟ لاشك أن الشخصيات الرهبانية قد ارتبطت بالنقوش التى وجدت بمختلف الحجرات كما هو مفروض ، وكانت هذه النقوش شديدة الاختلاف فى موضوعاتها فهى أحياناً تمثل طلباً للمعونة ، أو الإرشاد ... إلخ ، وهناك النقوش التذكارية ، وقوائم الأعياد وأسماء البطارقة أو الرهبان من كافة الرتب ، كما أنها تختلف فى موضوعاتها وأطوالها بحيث تعطى أوضح انطباع يكشف عن طبيعتها كأفكار تلقائية لرهبان الدير فى فترة زمنية معينة ، أكثر منها جزءاً من نظام منطقى للزخرفة مدفوع بدوافع أشد عمقاً .

ومن غير المحتمل أن تكون لنفس هذه الشخصيات الرهبانية أدوار فى أداء وظيفة الحماية مثلما يظن جرابر عندما يتحدث عن صفوف الرهبان الذين يشكلون أبراجاً بشرية حول الدير لحمايته (٢٤) ونشك فى أن تكون هناك أية فائدة فى تعريف الأشخاص الذين رسمت صورهم فى مختلف الحجرات ، ولا بد أن هناك غرضاً خفياً ، ولكن مع استثناء أشخاص القديسين أبوالو ، وأنوب ، وفيب فى باويط ، والأنبا إرميا

وأخنوخ^(٢٥) فى سقارة فإننا نجد التشكيلة كبيرة ، وإذا نظرنا فى ألقاب هؤلاء القديسين سنجد أن معظمهم كان متواضع الحال وأنهم لم ترسم صورهم فى اللوحات بسبب قوة شفاعتهم أو الحماية التى يقدمونها لمن يستجد بهم ، ومن المعقول جداً القول بأن هؤلاء الأشخاص كانوا قدوة فى السلوك وهو دور يتمشى مع الطبيعة التذكارية للأديرة نفسها .(*)

ومن جهة أخرى فإن القديسين المحاربين(**) الذين نجد صورهم فى اللوحات التى فى باويط وسقارة وغير ذلك من الأماكن ، يؤمن الناس بقدراتهم المعجزية ، كما أن انتصاراتهم الرمزية على الشر جعلتهم مؤهلين للقيام بهذا الدور ، ولدينا نموذج محدد فى باويط يمثل القديس سوسينيوس وهو يقتل الساحرة ألباسدرا ؛ بينما يتضمن نفس المنظر طعن العين الشريرة ، ونجد فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ أربعة قديسين محاربين قد جرى رسم صورهم فى دلايات القبة الأربعة وهو وضع غير طبيعى يوحى بوجود دافع خفى وكذلك فإن افتراض قيامهم بحماية سطح الكنيسة أمر وارد^(٢٦) لقد أضيفت التفسيرات الرمزية على الحيوانات والطيور فى الفن المسيحى المبكر ليس لسبب إلا اعتبار أن كل شئ فى الصورة المسيحية يتضمن بعض المعانى الرمزية ، ومن المخلوقات التى تتميز بهذه الرمزية فى باويط السمكة واليمامة (الكنيسة الصغرى رقم ١٨,٧) فالمعروف أن لهما صلة بالمسيحية منذ العصور الأولى^(٢٧) أما بقية المخلوقات مثل النسر والطاوس فإن هذه الصلة يصعب التدليل عليها .

وكذلك جرى تفسير النسر والطاوس بأنهما يرمزان إلى قيامة السيد المسيح من بين الأموات^(٢٨) وظن البعض أحياناً أن النسر يمثل الرب بالرغم من أن الدور الوحيد المؤكد للنسر هو أنه شعار القديس يوحنا الإنجيلى ، وقد ركز كابرول وليكليرك على عدم دقة التفسيرات الأخرى ،^(٢٩) كما أشار كلاهما إلى أن كلا الطائرتين قد استعملتا

(*) البروتستانت ومنهم المؤلف لا يكرمون القديسين ولا يعترفون بشفاعتهم أو قدراتهم المعجزية - (المترجم) .

(**) القديسون المحاربون كانوا فى الأصل قادة فى الجيش الرومانى قبل اعتناقهم المسيحية حيث تخلوا عن أمجادهم وتقبلوا العذابات إلى حد الموت ، ومن أشهرهم ستة هم مار جرجس ، ومار مينا ، والقديس أبسخيرون القلبنى ، والأمير تادرس الشطى ، والأمير تادرس المشرقى ، والقديس مرقوريوس أبو سيفين والكنيسة القبطية تكرمهم جميعاً وتعترف بشفاعتهم وتتحدث بمعجزاتهم المعروفة والمدونة فى سيرة كل منهم ولا يفوتنا أن ننوه هنا بأن أتباع المذاهب البروتستانتية الغربية ومنهم معظم الرحالة الذين زاروا بلادنا وكتبوا فى التاريخ القبطى والآثار القبطية ، لا يحترمون القديسين ويعتبرونهم أشخاصاً عاديين - (المترجم) .

على نطاق واسع فى الفن المسيحى المبكر كأداتين خالصتين للزخرفة ، أما أى معنى إضافى آخر فقد أضفى عليهما بعد استخدام الفنانين المسيحيين لهما ، وهذا أيضاً لا يوجد دليل عليه ، وقد جرى تصويرهما كثيراً على التوابيت الجنائزية فى العصر المسيحى ، ولكنهما يظهران كذلك على الآثار الجنائزية الوثنية دون أن يكون لهما أية صلة بفكرة القيامة ، وتبين المادة التى وجدت أن الفنانين أثناء اختيارهم للموضوعات كانوا مدفوعين بمجموعة من الدوافع أولها حب الزخرفة لمجرد الزخرفة ، والدليل على ذلك الأشكال الهندسية والنباتية المعقدة وكذلك أيضاً مناظر الصيد ، والنباتات ، والطيور ، والحيوانات التى كانت تستخدم ضمن التكوينات الفنية بسبب قيمتها الفنية الزخرفية ، وثانياً وجود اللوحات التى رسمت رغبة فى إحياء ذكر المتوفى وهى ممثلة فى العدد الكبير من القديسين والشهداء الذين رسمت صورهم وأيضاً الرهبان العاديين نوى المراكز المتواضعة ، وثالثاً وجود دافع البحث عن الأمان الموروث والمتمثل فى صورة القديسين المحاربين وأخيراً نقول أنه كانت هناك الموضوعات التى صاغت المعالم الأساسية للعقيدة المسيحية ، وبالنسبة لهذه الأخيرة علينا أن نتذكر أن الفنان كان يقدم فنه لبسطاء الناس ، وكانت هناك حاجة للأفكار التى تحمل معنى بسيطاً وغير معقد . وهذا هو الذى وجدناه بالفعل .

إن الفنانين المصريين يعكسون التقاليد الشائعة للمصورين المسيحيين فى عصرهم ، وعلى سبيل المثال فإن القصص المأخوذة من حياة السيد المسيح كانت تلقى قبولاً عظيماً ، أما الموضوعات الرمزية مثل الفضائل فإنها تعكس التقليد الهلينستى ، ويعتبر تفضيل المصريين لهذه النوعية من الأفكار مثل الثلاث فتية فى أتون النار وذبيحة إسحاق وموضوعات أخرى مثل عذاب الخطاة فى جهنم وداود الذى يحمل الكأس تمثل دليلاً أقوى على درجة الفردية فى فنون مصر المسيحية .

الأشخاص الذين رسمت صورهم :

نقدم هذه القائمة من الأشخاص دون أن نضع فيها شخصيات العائلة المقدسة أو الرسل أو القديسين أو غيرها من الشخصيات التى ترسم بصحبتهم.

أ - شخصيات من الكتاب المقدس :

باويط : داود (تسع مرات يصور فيها شاباً ، ومرة واحدة حاملاً للكأس ، ومرتين ملكاً) ، شاول ، يوناثان ، جليات ، أبناء يسى الثلاثة ، القديس مرقس الإنجيلي ، يوحنا المعمدان (مرتين) ، أليصابات ويوحنا ، زكريا ، القديس بطرس ، سالومي ، إبراهيم ، الأنبياء الستة عشر ، حنانيا ، ميصائل ، رئيس الملائكة ميخائيل ، هابيل ، آدم .

سقارة : إبراهيم ، إسحاق ، حنانيا وعزاريا وميصائيل .

دير القديس أنطونيوس : يعقوب ، إبراهيم (ثلاث مرات) ، إسحاق (مرتين) ، القديس مرقس ، ملكيصادق ، نبوخذ نصر ، خمسة أنبياء .

الدير الأبيض : القديس يوحنا ، عدد كبير من الأنبياء .

الدير الأحمر : القديس مرقس .

دير أبو مقار : نيقوديموس ، يوسف (ثلاث مرات) ، القديس بطرس ، القديس يوحنا ، يوحنا المعمدان ، حنانيا وعزاريا وميصائيل ، زكريا ، إشعياء ، إبراهيم (مرتين) يعقوب ، ملكيصادق ، إسحاق ، الأربعة وعشرون قسيساً .

ب - شخصيات قديسين وبطاركة ورهبان :

تمثل هذه الشخصيات الفكرة التي تتكرر كثيراً وهي عملية لا تنتهي من الاستحقاقات محفوظة للأجيال القادمة ولن نستطيع ذكر هذه الشخصيات فرداً فرداً فهناك مشكلة لا تحل وهي استحالة معرفة إذا ما كان الاسم الذي ورد في أماكن مختلفة يقصد به شخص واحد أو شخصان ، وحتى التسميات أيضاً مختلفة فنجد عندنا : الأنبا يوحنا و «الأخ يوحنا» ، أو «القديس يوحنا» ولكننا سنقدم فيما يلي أكثرها أهمية:

باويط : أكثر الشخصيات ظهوراً في اللوحات هو الأنبا أبوللو (خمس مرات) ، والأنبا إرميا (ثلاث مرات) والأنبا أنوب (٣ مرات) والأنبا فيب رسم مرتين مع

القديسين أبولو وأنوب ، ونذكر أيضاً ضمن هذه الزحمة ، النساخ ، والحراس ، والنقاشين .. إلخ ونذكر أيضاً القديسين قزمان ودميان والقديس مينا ، وسبيللوس (مرة مؤكدة ومرة غير مؤكدة) والمرة الوحيدة التي ورد فيها ذكر اسم إحدى رئيسات الأديرة هي الأم راشيل .

سقارة : الأنبا إرميا ، يليه أخنوخ وقد ورد هذان القديسان كثيراً ، ويذكر جرابر اسم سبيللوس الذي لم يذكره كييل (٢٠) وكذلك هناك لوحة تمثل القديس أنوفريوس .

دير الأنبا أنطونيوس : القديس أرسوفونيوس ، القديس ثاؤنا ، الأنبا بولا البسيط، القديس أنطونيوس ، القديس بيشوى، القديس أنسطاسيوس الإسكندري ، القديس ساويرس ، القديس ديوسقوروس ، القديس بطرس الإسكندري ، القديس ثيوفيلوس .

الدير الأحمر : القديس ثيوفيلوس .

دير أبو مقار : القديس بولس البسيط ، القديس أنطونيوس ، القديس أنوفريوس ، وربما أيضاً القديسان باخوميوس ومكاريوس .

ج - القديسون المحاربون :

باويط : القديس بقطر، القديس فويامون، القديس سيسينيوس ، الأنبا أوريون ، والأنبا أسكلا ، والأنبا باناخ (يوحنا) وثمانية آخرون وكذلك القديس جرجس .

سقارة : القديس تادرس وقديس آخر مجهول .

دير الأنبا أنطونيوس : القديس كلاود ، القديس بقطر ، القديس مينا ، القديس تادرس ، القديس جرجس ، القديس مرقوريوس ، وأربعة قديسين آخرين .

التنظيم :

إن أية محاولة لتطبيق نظام مترابط للزخرفة تعوقها الطبيعة غير المترابطة للمادة التي بين أيدينا ، ولم تحتفظ كنائس باويط وسقارة الصغرى بلوحاتها كاملة كما أن المباني تختلف معمارياً بشكل ملحوظ ، وهذا الافتقار لوحدة الخطوط المعمارية يصعب

من مهمة التفتيش عن فكرة زخرفية موحدة وكذلك فإن كافة الكنائس لم تحفظ ولو حتى قدراً معقولاً من رسومها الجدارية ، وهذا الأمر يثير الإحباط ، لأنه يسيطر على هذه المباني التي بنيت على نفس الأسس التخطيطية مما جعلنا نتوقع أن نجد برنامجاً محدداً للزخرفة ، وتُستثنى من ذلك الكنيسة التي في دير الأنبا أنطونيوس والمشكلة تتركز هنا في أنه رغم أن الجدران مغطاة بمجموعة كاملة من لوحات الفريسكو إلا أنه من الواضح انتمائها إلى فترات زمنية مختلفة ، وليست لدينا أية وسيلة لمعرفة إذا ما كانت الفكرة الحالية تعكس الفكرة الأصلية من عدمه ، وعلى أية حال فإننا لا نشك في أن لوحات دير الأنبا أنطونيوس تتماشى مع خطة محددة مع العلم بأننا لا نعرف ما إذا كان هذا الأسلوب قد سار على نسق أسلوب آخر أقدم منه أم لا .

| تكرار تصوير الموضوعات المأخوذة من الكتاب المقدس في اللوحات الفنية | | | | | | | | | |
|---|-------|-----------------|-------------|--------|----------|---------|-----------|------------------------------|--|
| هذه القائمة لا تتضمن الرسومات الموجودة في الجراب التي سيتم وضعها منفصلة | | | | | | | | | |
| توزيع أعداد اللوحات على الأديرة المختلفة : | | | | | | | الموضوعات | | |
| باويط | سقارة | الانبا أنطونيوس | الانبا هسرا | الابيض | أبو مقار | السريان | وادي سرجة | | |
| ٢ | | | | | | | | عمار السيد المسيح . | |
| أ ب | | | | | م أ | | ١ | العشاء الأخير . | |
| أ ش | | | | | م أ | | | عرس قانا الجليل . | |
| | | | | | | | | المعاناة في البستان . | |
| | | | | | | | | الظهور بعد القيامة . | |
| | | | | | | | | تحنيط جسد المسيح . | |
| | | ١ | | | | | | زيارة النسوة الثلاثة للقبر . | |
| ١ | | | | | ١ | ١ | | السيداتان اللتان باسم مريم . | |
| | | | | | ١ | | | بشارة الملاك للمعزراء . | |
| | | | | | ١ | | | بشارة زكريا . | |
| ١ | | | | | | ١ | | ميلاد السيد المسيح . | |
| ١ | | | | | | | | الربانة . | |
| | | | | م أ | أ ش | | | مذبحة أطفال بيت لحم . | |
| | | | | ١ | | | | نياحة وصعود جسد المعزراء . | |
| | | ١ | | | | | | الصليب المقدس . | |
| ١٢ | | ١ | | | | | | داود . | |
| ١ | ١ | | | | ١ | | | الثلاثة فنية في آتون النار . | |
| | ١ | ١ | | | ١ | | | ذبيحة إسحاق . | |
| | | | | | ١ | | | حلم يعقوب . | |
| ١ | | | | | | | | عذاب النخلة في جهنم . | |

مفتاح الرموز : ش = مشكوك فيه . ب = بعض الشك . م = مشكوك فيه تمامًا .

ولاشك أن الأقسام الثلاثة الأساسية في تخطيط الكنيسة تتميز بأفكار مختلفة ، فالطرف الشرقي للكنيسة الذي يشمل الهيكل ، والقسم الذي يقع إلى الغرب مباشرة (في هذه الحالة لا يوجد خورس حقيقي ولكن منطقة اعتيادية) يتضمن أهم الموضوعات والأشكال ، إننا نجد في الهيكل نفسه بصرف النظر عن التكوين المعتاد لزخرفة المحراب الأوسط ، أنبياء ، وبطاركة ، مثل إبراهيم وملكيصادق - يمثلون الشخصيات السابقة للمسيح وممثليه على الأرض - ويوجد أيضاً لوحة عن ذبيحة إسحاق ، وقد أوضحنا المعنى الذي تشير إليه من قبل ، ومع الأخذ بذلك في الاعتبار نجد أن وجود هذه اللوحات يمثل أمراً طبيعياً في الهيكل حيث يحتفل بخدمة القُدَّاس الذي يقدم لنا ذبيحة المسيح . (٣١)

وهناك في اتجاه الغرب داخل العقد الذي يؤدي إلى الهيكل توجد لوحات تمثل تحنيط جسد المسيح والمريمات عند القبر ، ولوحتان أخريان تتعلقان بقيامة السيد المسيح بينما نجد في الهيكل نفسه لوحات إبراهيم وإسحاق ويعقوب ، والملك نبوخذ نصر ، واثنين من القديسين المحاربين وثلاث شخصيات أخرى غير معروفة ، إن وجود الملك نبوخذ نصر نفسه مع هذه الصحبة ليس له معنى ولكن إذا ربطنا ذلك مع قصة الثلاث فتية في أتون النار يصبح لوجوده معنى ، ومن الممكن اعتبار أن الثلاث شخصيات الأخرى غير المعروفة والتي من الصعب تحديد أشخاصها هي نفسها شخصيات الثلاث فتية .

ونلاحظ سريعاً التغيير الموجود في القسم الثاني من الكنيسة وهو الصحن ، فنجد أن كافة الأشخاص الذين رسمت صورهم في الصحن من الرهبان ، وقد تركنا قدس الأقداس حيث توجد الشخصيات الأكثر توقيراً وتلك الأفكار المرتبطة بذبيحة المسيح ، وتحركنا إلى القسم الذي تشغله مناظر الرهبان عادة ، ومن الضروري أن يمثل هذا التحرك انتقالاً من السمائي المقدس إلى العالَمى الدنيوى ، من الراحلين الموقرين ، إلى الأحياء ، وبإلها من طريقة عظيمة لزخرفة هذه المنطقة باستخدام مناظر الرهبان بدلاً من صور القدماء ، لأن صور مشاهير الرهبان تمثل نموذجاً يحتذى به الجميع .

أما القسم الذي في أقصى الغرب فإن زخرفته تمت بطريقة ظاهرة ، ونجد هنا فيما عدا استثناء واحداً أن كافة الموضوعات تمثل القديسين المحاربين وهم ينتصرون في شكل رمزي على أعداء الكنيسة ، وقد جرى ذلك التفسير بالرجوع إلى بقعة أخرى

ليتضح لنا أن مهمة القديسين المحاربين هي تأكيد الحماية للكنيسة ، إن وضع صورهم بعناية على الجدران الثلاثة للرواق بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس بالإضافة إلى اللوحتين الموجودتين بشكل متناسق على الجدارين الشمالي والجنوبي للخورس ، يؤكد هذه الفكرة .

وتُعتبر الفكرة الإجمالية للرسوم الموجودة بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس مشابهة لتلك التي طبقت في الكنائس البيزنطية كما رسمها المؤرخ ديهل^(٣٢) ولذلك فإن الانطباع الذي يشير إلى أن لوحات الفريسكو المصرية تتبع خطة مقصودة يلقي الكثير من المساندة ، وهناك كنائس أخرى تحتفظ بلوحات الفريسكو بكميات مختلفة وهي كنيسة القديس مكاريوس بدير أبي مقار ، وكنيسة العذراء بدير السريان والكنيسة الأخيرة منهما تحكي لوحاتها القليل عن حياة العذراء ، أما بالنسبة لدير أبي مقار فإنه بالرغم من أن بعض اللوحات التي وصفها إيفلين هوايت قد تحطمت لسبب الترميمات التي تعرضت لها ، إلا أنه مازال في الإمكان بفحص الباقي منها بالإضافة إلى وصف هوايت للوحات الأخرى المفقودة ، أن نقول أن الفنانين قد استلهموا نفس الدوافع كما هو الحال في دير الأنبا أنطونيوس ، وينبع الاختلاف الأساسي من القيود التي فرضت على الفنان في دير أبي مقار بسبب ضيق المساحة المتاحة أمامه ، وتعتبر هذه الكنائس ضمن الكنائس التي يطلق عليها اسم : الطراز القصير ، وقد أدى ذلك إلى سيطرة فكرة أقل وضوحاً من تلك التي في دير الأنبا أنطونيوس ، وهي تفضيل تكديس المناظر على توزيعها في مساحات واسعة ، ولذلك فإن اللوحات التي في الهيكلين بدير أبي مقار تبدو إلى حدٍ ما كتشكيلة عشوائية من الأفكار الساخطة ، ولكننا إذا فحصناها عن قرب فسنكتشف أنها جهد مقصود لاختيار الموضوعات ذات المعنى الحقيقي دون غيرها ، بما يتمشى مع وضعها في الهياكل ، ونجد أن بعض التكوينات التي وجدت في الهيكل بكنيسة دير الأنبا أنطونيوس قد تكررت هنا منها مناظر إبراهيم وملكيسادق وذبيحة إسحاق وأيضاً لوحة الفريسكو التي في المحراب الأوسط (هذه المناظر كلها موجودة في الهيكل الأوسط الذي على اسم القديس بنيامين) ويتضمن مرة أخرى الشخصيات الرهبانية البارزة ، وتعود المناظر الأخرى إلى القصص التي تدور على مدار حياة السيد المسيح مثل بشارة الملاك للعذراء ، وميلاد السيد المسيح والمعاناة في البستان ، وتحنيط جسد السيد المسيح ، وكذلك مجموعة من ثلاثة أشخاص تمثل العذراء ويوسف

النجار والطفل يسوع ، كما رسمت أيضاً صورة الأربعة والعشرين قسيساً الذين يتمتعون بكرامة خاصة لدى المصريين (موجودة في كنيسة دير الأنبا هدرا والكنيسة المعلقة) ، ولاشك أن مكانتهم الكهنوتية تفسر سبب وضع هذه اللوحة في الهيكل مع إبراهيم وملكيصادق ، أما المنظر الذي يمثل النبي إشعياء مع ملاك السيرايم الذي يقرب قطعة من الفحم إلى فمه فهو دليل واضح على غفران الخطيئة ، ومرة أخرى نجد أمامنا لوحة تمثل الثلاث فتية في أتون النار .

ونستطيع بالاعتماد على هذا الدليل الذي نراه في هذه اللوحات الأخيرة التي في دير الأنبا أنطونيوس ودير أبي مقار أن نحدد الخطوط العريضة التي عمل الفنان في إطارها ، إن الهياكل تتضمن فقط المناظر التي تحمل رسالة معينة يمكن إبرازها ، كما صورت الشخصيات ذات الكرامة الفائقة إلى جانب مناظر أخرى تحكى القصص البارزة في حياة السيد المسيح والعذراء مريم ، وكذلك أيضاً المناظر المتعلقة بذبيحة المسيح ، وصور الأنبياء ، والكهنة ، والبطاركة والقديسين والشهداء من الرهبان .

وهناك أفكار معينة مثل ذبيحة إسحاق ، إبراهيم وملكيصادق ، ومناظر الآم وقيامه السيد المسيح (وكذلك غفران الخطية المذكور ضمناً في منظر إشعياء) هذه الأفكار كلها ذات صلة بالقداس الذي يدور في الهيكل ، وليس هذا الارتباط وليد الصدفة خاصة من وجهة نظر التأييد البيزنطى لهذا الطقس ، ومن المؤسف أنه ليست لدينا نماذج مصرية أكثر قدماً تبين لنا ما إذا كان التقليد موعلاً في القدم أم لا .

وقد وُجدت مجموعة ممتازة من اللوحات في كنيسة المغارة بالقرب من دير أبي حنس^(٣٣) وهذه المجموعة لم تدون في القائمة المبوبة بسبب الشك المحيط بطبيعة هذه الكنيسة ، فمن الصعب أن نتأكد مما إذا كانت في حقيقة الأمر مرتبطة بتجمع رهبانى قريب منها أم أنها كانت مخصصة لعامة الناس أما اللوحات نفسها فهي مثيرة للاهتمام من حيث أنها حلقات تسجيلية في حياة السيد المسيح حسب الترتيب الزمني ومنها مذبحة أطفال بيت لحم ، وظهور رئيس الملائكة جبرائيل ليوسف النجار ، والهروب إلى مصر ، وعرس قانا الجليل ، وإقامة لعازر من بين الأموات ، بالإضافة إلى أحداث في حياة زكريا وفي إحدى الحنيات نشاهد ما يبدو أنه صورة للعذراء والطفل يسوع ، وإذا نظرنا إلى كافة لوحات هذه الكنيسة سنجد لدينا دورة كاملة لطفولة السيد المسيح ومعجزاته^(٣٤) ومن المؤكد أنها تقدم لنا دليلاً أقوى على أن زخرفة الكنائس المصرية ليست عملاً عشوائياً .

المؤثرات والأسلوب :

أ - مقدمة :

الفن المسيحي الأصلي في مصر :

إن أقدم اللوحات التي تخضع للمناقشة هي تلك التي في باويط وسقارة ، أما الفترة السابقة على ذلك من وجهة نظر الفن المسيحي في مصر فهي شديدة الغموض ولا يلقي عليها الضوء إلا لوحات الفريسكو التي وجدت في البجوات ، ولذلك فإن لدينا سبب للتركيز على عدم جدوى وضع نظريات افتراضية وتجاهل هذه الفترة الزمنية تجاهلاً تاماً لأن ذلك خطأ شنيع ، إن فترة التكوين ذات أهمية قصوى لفهم الأسلوب الفني ، أما حقيقة أن هذه الفترة في مصر قد عرضت بشكل محدود فإنها ليست في حاجة لوقف الباحث عن البحث عن المعلومات التي يمكن الحصول عليها من الدراسة المقارنة مع المناطق الأخرى ، مع تقييم المناخ السياسي والاجتماعي السائد في مصر ذاتها خلال تلك الفترة .

والرجل الذي كرس وقتاً معقولاً لدراسة أصول الفن المسيحي في مصر هو جوزيف سترزيجوسكى (انظر قائمة المراجع العامة للاطلاع على مؤلفاته . أما دراساته فسنجد ملخصاً لها في كتاب : Origin of christian church art أى : أصل الفن الكنسي المسيحي . وقد نشر في أكسفورد سنة ١٩٢٣) وقد توصل إلى استنتاجاته خلال سنوات عديدة من الدراسة الكثيفة المبدعة مما يجعلها تستحق التقدير والاهتمام العميق ، وهو يرى أن فترة التكوين في تطور الفن المسيحي قد انتهت حوالي سنة ٤٠٠ ، ويرى أنه فيما قبل هذا التاريخ كان هذا الفن يتطور حسب الخطوط الوطنية ، بينما يرى أنه فيما بعد تزايد الاندماج في دائرة الكنيسة الأكثر تركزاً مع محاولة تجميع كافة الخيوط تحت هيمنة ما يمكن أن يطلق عليه اسم التحكم المركزي^(٣٦) وربما كان دور مصر في هذه الفترة يتطابق مع طراز امتد في كل بلدان المسيحية الشرقية ، وتنقسم الآثار أساسياً إلى ثلاث مجموعات : الأولى منها هي التي تنتمي إلى سواحل البحر الأبيض المتوسط ، وتنقسم إلى فرعين هما الفرع اليوناني والفرع اللاتيني

ونراها ممثلة بمصر فى مدينة الإسكندرية والمنطقة المحيطة بها والخاضعة لتأثيرها المباشر ، والثانية هى المنطقة الأرمنية والتي تتمركز حول إديسا/نيسبيز وتؤثر فى الأراضى المصرية التى فيما بعد البحر من خلال سوريا الداخلية ، وأخيراً هناك إيران وامتدادها الغربى فى أرمينيا ^(٣٧) وفى القرن الخامس ومع تزايد التدخل الرسمى انتصر الفن المصرى مع انتشار المسيحية فى كافة أرجاء القطر المصرى (يرسم سترزيجوسكى حداً فاصلاً بين الكنائس الديرية والكنائس المدنية) ^(٣٨) واستمر التقسيم الأساسى للبلاد إلى شريط ساحلى وظهير داخلى ، والنتيجة النهائية التى توصل إليها هى أنه مع زوال الثقافة المصرية انتهى الإبداع الفنى فى مصر وأصبحت تعتمد اعتماداً كلياً على آسيا القريبة منها. ^(٣٩) (*)

لقد نالت دراسة سترزيجوسكى الأساسية قبولاً لدى الدارسين الآخرين إلى حدٍ كبير بالرغم من وجود شكوك قوية حول أفكاره الأخيرة الأكثر طرافة التى تضمنت الهند والصين ^(٤٠) ولكن الجزء الخاص بالثقافة المصرية ضمن الجزء الهلنستى الساحلى والداخلى الوطنى قد لقى قبولاً عاماً ^(٤١) وهذا الانفصال الشديد واضح فى المجالين السياسى والاجتماعى ^(٤٢) ولكننا نشك فى تطبيقه فى مجال الفن ، ويساند الدليل اللغوى التصور القائل بأن المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى كانت محصورة تماماً فى التجمعات الهلنستية وأن تحول الوطنيين المصريين إليها لم يحدث حتى منتصف القرن الثالث ، ^(٤٣) ولذلك يصح القول بأن المسيحيين المصريين كانوا فى أحسن الأحوال أقلية غير منتظمة فى تلك الفترة وليس من المعقول القول بأنهم استنبطوا تقاليدهم الفنية الواضحة ، إن فترة التكوين التى تحدث عنها سترزيجوسكى كانت قاصرة على الإغريق فى مصر (حتى سنة ٣٠٠ على الأقل) ولا بد أن الفن والعمارة كانا يعكسان هذه الحالة ، ومن المؤكد أن ما لدينا من دليل أثرى يساند هذه الفكرة . لقد كان الوطنيون المصريون غير مثقفين وملتزمين فى الجزء الأكبر بعقائدهم

(*) أنا أستغرب لهذا المؤلف إصراره على عدم استخدام صفة القبطى لهذا العصر الذى مازال مستمراً حتى اليوم لكى يعطى المسيحية المصرية طابعاً مميزاً عنها فى سائر أرجاء العالم المسيحى وأن الفن المصرى نابع من التربة المصرية وله طابعه المميز فى كافة العصور الفرعونية والقبطية التى تتداخل بطابعها مع العصر الإسلامى - (المترجم) .

القديمة ، (٤٤) مما يجعلهم غير مؤثرين فى نشأة ثقافة مسيحية مميزة ، ولذلك فإن الفصل هنا ليس له معنى حيث أن الوجود فى مصر حينذاك من ناحية الفن كان مجتمعاً واحداً .

ومع التسليم بذلك يظل التساؤل قائماً حول المدى الذى وصل إليه المصريون فى إنشاء تقليدهم الفنى الخاص بهم ، وإلى أى مدى قامت مصر بدور قطعة الإسفنج فى امتصاص المؤثرات الخارجية ، إن تصريح سترزيجوسكى فى هذا الخصوص بأن الفن المسيحى المبكر قد عكس الاختلافات الوطنية صحيح تماماً ، وأن أية مفاهيم تختص بنشأة حركة ثقافية مسيحية شاملة تفنّدها التركيبة السياسية القائمة فى تلك الفترة ، وأن الدور الثانوى للفن المسيحى فى مختلف المجتمعات المسيحية كان حتمياً . ونفس هذه النقطة تنطبق على المناطق الأخرى (٤٥) وهى أن الفن المسيحى فى القرون الأولى كان إنتاجاً شعبياً ، وفى تلك الأيام المبكرة علمت التجربة المسيحيين أنه من غير المعقول الإعلان عن معتقداتهم بمثل هذا الشكل المكشوف فقد كانوا يعقدون اجتماعاتهم فى أماكن غير ملفتة للأنظار أو سرية (بالرغم من احتمال عدم عقدها فى المقابر) (٤٦) ومن الأمور بعيدة الاحتمال إقامة المباني الخاصة بإسكان المؤمنين قبل بداية القرن الرابع وانتصار المسيحية ، وفى أحسن الأحوال نقول أنهم قاموا بتحويل المساكن الخاصة للعبادة كما حدث فى بورا سنة ٢٣٢ للميلاد (٤٧) إن الموقف الدفاعى للكنيسة والمؤمنين قبل مجيء قسطنطين يؤيد وجهة النظر القائلة بأن تطور الثقافة المسيحية المتميزة كان عملية بطيئة وإسفنجية الطابع ، حيث كانت التشابهات الواضحة ناتجة عن المواقف الاجتماعية والبيئية المتماثلة والأساس العام لعقيدتهم وليس عن طريق التفاعل المباشر لإحدى الثقافات على ماعداها من ثقافات ، وبمعنى آخر نقول أن مصر مثلها كمثل غيرها من بلدان الشرق الأدنى كانت تتجه بأنظارتها نحو الداخل خلال العصر المسيحى المبكر بحثاً عن المصدر أو المصادر الداخلية لطموحاتها الفنية فمن أين جاءت هذه الطموحات ؟

من الصعب تقسيم الاعتماد ولكن لدينا احتمالات كثيرة ، الاحتمال الأول هو وجود الفن الخاص بالتجمعات الإغريقية خاصة فى الإسكندرية ، ونرى أثرها فى الحياة الثقافية للبلد فى مجال الأدب ، والنسيج، والنحت ، والعمارة ، بالرغم من عدم

القدرة على تأكيد ذلك فلا نجد سبباً للشك في أن هذه العملية التي كانت واضحة في البلدان الأخرى لم تتكرر في مصر ، حيث كانت تطبق الرموز والأشكال والمناظر الخرافية الوثنية أو على الأقل يجرى تعديلها أحياناً لأهداف زخرفية بحتة وأحياناً أخرى بسبب قابليتها للتكيف مع فن الأيقونات المسيحي^(٤٨) وهنا يعتبر دور فن المقابر أو سراديب الدفن حيويًا وفعالاً^(٤٩) بالرغم من أن هذا القول قد يكون مبالغاً فيه ومرة أخرى نقول أن البرهان المصري غير مسجل^(٥٠) بسبب ندرة الآثار المعاصرة ولكن كما سنرى فإن هناك برهان قد اكتشف فيما بعد في باويط وسقارة وأن هذا يدل على استمرارية التقاليد .

أما الاحتمال الثاني فهو يتعلق بالتأثير المحتمل لليهود الإغريق أثناء العصر اليوناني الروماني فقد شكل اليهود جزءاً لا يعتقد به من عدد السكان^(٥١) ، وعندما كانت مصر صامته كان لدينا دليل واضح على وجود علاقة بين اليهود والفن المسيحي الأصلي في دورا^(٥٢) فقد كشفت الحفائر التي أجريت في دورا عن وجود معبد يهودي (مبنى أصلي يعود إلى سنة ٢٠٠ ميلادية وقد أعيد بناؤه سنة ٢٥٠ ميلادية) وأيضاً كنيسة مسيحية (تعود إلى سنة ٢٣٢ ميلادية) كشفت عن التشابه الشديد في تصميم الزخارف ذلك لأن الموضوع الرئيسي لبعض اللوحات التي في المعبد كان له صدى فيما بعد في الكنيسة المسيحية (موضوع داود وجليات)^(٥٣) ويمضي جرابر إلى أبعد من ذلك ويفترض أن المجتمع اليهودي في الإسكندرية كان نكبة على الفن المسيحي في جنوب فلسطين مع قيام سيناء بدور الوسيط^(٥٤) ومن المؤكد أن أفكار العهد القديم كانت سائدة في الفن المسيحي المبكر^(٥٥) وأوضح دليل على ذلك لوحات الفريسكو القديمة في مصر واللوحات التي في البجوات ،^(٥٦) ومن المؤكد أيضاً وجود المخطوطات اليهودية الموشاة بالإضافة إلى المباني القائمة ، والنتيجة التي توصلنا إليها هي أن كلا الاثنين قد أضاف إلى المضمون المتكرر في اللوحات الفنية المسيحية ،^(٥٧) إن أفكار العهد القديم موجودة في المعبد اليهودي كما هي موجودة في مبنى الكنيسة المسيحية مما يؤكد فكرة أن تفصيل هذه الموضوعات المأخوذة عن هذا المصدر لدى الفنانين المسيحيين لم تكن مصادفة ولكنها دليل على العملية التي انبثقت منها هذه الأساليب التعبيرية ، إن خلق فن مسيحي للأيقونات يستند إلى الأناجيل كان عملاً

شاقاً ويحتاج إلى وقت طويل ، وأثناء الفترة الزمنية الوسيطة امتلأ الفراغ الفنى باستخدام الأفكار الوثنية أو اليهودية بصرف النظر عن المعنى الدينى ، ولم يلق احتمال وجود الأصول اليهودية إلا التجاهل . (*)

لقد أوجد استيعاب الإغريق للحضارة المصرية القديمة (٥٨) التعبير عن ذاته فى الحقل الفنى وفى القرون الأولى للميلاد ، ويتمثل ذلك بشكل واضح فى شواهد القبور التى وجدت فى كوم أبو بيلو التى تعود إلى أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ، (٥٩) وتظهر المؤثرات هنا فى أسلوب عرض الأشكال (٦٠) وفى استخدام الرموز الدينية المصرية القديمة الشعبية مثل ابن أوى والصقر ، وعلى أية حال فإن لدينا دليل على أن هذا النكوص إلى الثقافة الأصلية القديمة قد جرى تنفيذه فى فن الأيقونات المسيحى على الأقل فيما يتعلق بموضوعات اللوحات ، ولدينا أيضاً التشابه الشديد بين لوحات الفريسكو الأخيرة التى تمثل العذراء وهى ترضع الطفل يسوع واللوحات التى تمثل إيزيس وحورس بالرغم من أن التشابه لا يمثل بالضرورة دليلاً على تأثير أحدهما على الآخر ، وبصرف النظر عن الموضوع فهناك أيضاً تشابه فى الحدث ، فنجد لدينا أيضاً التمثيل باستخدام النحت للقدیس مارجرس وهو يطعن التنين (٦١) بينما صورت رأس مارجرس على مثال رأس الصقر حورس ، وهناك علاقة بين هذه اللوحة والمناظر القديمة التى تمثل حورس وهو يقتل ست ، بالرغم من أن ذلك لا يعنى أن القدیس المحارب كموضوع مأخوذ عن هذا المصدر ، إن أى تأثير مصرى قديم استمر معمولاً به قد اقتصر على المعالم المتعلقة بالأسلوب الفنى كما سنرى فيما بعد .

إن الغرض من هذا المسح الموجز هو تجربة واكتشاف الخطوط التى سار عليها الفن المسيحى الأصلى أثناء تطوره ، وباختصار فإنه يبدو لنا متوافقاً مع فنون بقية

(*) لا شك فى أن العهد القديم من الكتاب المقدس يلقى كل التقدير من المسيحيين بكافة مذاهبهم وفى كل العصور ولذلك فإن الفنان المسيحى يتخذ من أحداث وحكايات العهد القديم موضوعات لأعماله الفنية لأن :

١ - كافة قصص وممارسات العهد القديم تحمل رمزاً تشير إلى حياة السيد المسيح وذبيحته الكفارية على الصليب وليس من المستطاع فهم المعنى الحقيقى لها بدون النظر فى تطبيقاتها فى حياة السيد المسيح والفكر المسيحى ذاته .

٢ - حقائق العهد القديم يفهمها اليهود فهماً مادياً بينما هى لدى المسيحيين تتخذ مدلولات روحية فقد أصبحت أورشليم الأرضية هى أورشليم السماوية والمملكة العالمية هى المملكة السماوية التى يجلس على عرشها الملك المسيح الذى قال لهم أثناء محاكمته : «مملكتى ليست من هذا العالم» ... الخ .

٣ - لو كانت المفاهيم المسيحية هى نفس المفاهيم اليهودية لما رفض اليهود السيد المسيح وسلموه للصليب - (المترجم) .

البلدان الشرقية فى ذلك العصر ، وأن الخطوات الأولى قد تمت دون الحاجة إلى مساعدة المؤثرات الخارجية ، وتتركز هذه النتيجة ليس فقط على مجرد الدليل المصرى المحدود بل أيضاً اعتبار المناخ الاجتماعى السياسى السائد فى تلك الفترة مع الأقليات المسيحية غير المتناسقة التى لم يكن لديها سوابق فى هذا الخصوص ، ولكن الإحساس بالحافز الوطنى دفعها للتعبير عن مفاهيمها فى صورة اصطلاحات مجسمة ولذلك عاد الفنانون المصريون للبحث عن الإلهام فى مصادر أخرى خاصة الإغريقية واليهودية (*).

الموقف بعد سنة ٣١٣ للميلاد :

يشكل هذا الاعتماد المبكر على الأصول غير المسيحية فى الفن أسلوباً لم يستمر لفترة طويلة ، وقد تضافرت عدة عوامل لتغيير هذا الموقف ، ونبدأ بالإقرار بأن الفنان المسيحى اكتسب الثقة فى تأكيد شخصيته المستقلة بالرغم من بقاءه داخل الأقلية ، وبدأت أفكار العهد الجديد تظهر مع أوائل القرن الثانى (٦٢) واستمر تشجيع هذا الاتجاه مع مرور الوقت ، والأهم من ذلك هو ما حدث من تغيير فى الموقف السلبي ونرى هنا أن القوى المؤثرة كانت تتميز بالتجرد والتفرد فى آن واحد ، إن السلام الذى عايشته الكنيسة سنة ٣١٣ وإنشاء مدينة القسطنطينية فى سنة ٣٣٠ قد أدى إلى تغيير الأحوال التى كانت سائدة ، وكان أول هذه الأحداث هو أكثرها قدرة على التأثير المباشر من حيث أنه أدى إلى تغيير موقف المسيحيين بين يوم وليلة وأتاح لهم متابعة معتقداتهم بشكل صريح ، وأصبحت العلاقة بين الجماعات المسيحية المتعددة - فى ظل هذا المناخ الجديد - أكثر تحراً وأكثر كثافة ، وعلى ذلك فقه حدث التفاعل بين الأفكار ، والأساليب.. إلخ مما يجعل القضية أكثر وضوحاً وقبولاً للتصديق ، لقد كان ظهور المسيحية بوصفها العقيدة الجديدة للإمبراطورية سبباً فى قيام حركة تطهير تهدف إلى الانطلاق من القيود التى أعاققت فيما مضى تكوين ثقافة مسيحية ، ومن ناحية أخرى فإن تأسيس القسطنطينية بالرغم من أنه يرمز إلى بزوغ فجر هذا العصر الجديد

(*) يحاول المؤلف هنا أن يعيد بعض التشابهات المسيحية إلى أصول وثنية مثل قصة التشابه بين رأس مار جرجس ورأس الصقر حورس ثم العذراء وهى ترضع الطفل وتشبيه ذلك بالإلهة الوثنية إيزيس وابنها حورس مع أن المسيحيين لم يعتبروا العذراء إلهاً ، وأخيراً يتحدث عن أثر المصادر الإغريقية واليهودية متجاهلاً ورودها فى الكتاب المقدس - (المترجم) .

وتقديم مركز للاهتمام إلا أن ذلك لم يكن له تأثير مباشر على الحياة الثقافية للشعوب المسيحية الأخرى ، أما طراز الفن الذي يسمى «فن البلاط» وبصرف النظر عما يعنيه هذا الاصطلاح فسيظهر فيما بعد وسواء كانت هذه القوة مركزية طاردة ، كما سيطلق عليها فيما بعد فإن هذا الوضع سيجرى تقييمه فيما بعد ، ولكن لم يحدث أن حظى الفن بالحماية الإمبراطورية حتى عصر الإمبراطور ثيودوسيوس الأول (٦٣) لقد أدى تأسيس هذه المدينة إلى الإعلان عن الفجر الجديد بشكل تهكمى لأنه حمل بذور الانشقاق والفرقة ، لقد شكّل تأسيس هذا المركز الجديد للقوة تحدياً مباشراً لمراكز القوى الأخرى المستقرة مثل الإسكندرية وإنطاكية وكان هذا العامل السياسى هو الذى احتضن المجادلات اللاهوتية أكثر من أى شىء آخر مما شغل العالم المسيحى فى القرون التالية وأدى إلى الاستبعاد النهائى للكنيسة المصرية سنة ٤٥١ ميلادية .

ويعتبر تأثير هذه الممارسات التاريخية هو الذى أدى إلى الانقسام ، كانت الأمم متحدة نظرياً من خلال عقيدة واحدة ولكن الحقيقة هى أن الطبيعة التطهيرية للتغيرات كانت مفسدة تماماً حيث انطلقت الآن أصوات الاختلاف فى الرأى والانشقاق مع توظيف العقيدة لتحقيق أهداف سياسية وقد تسببت الاضطهادات ومحاولات الإذعان إلى تفتيت الوحدة ، أما الاختلافات فإنها قد استبعدت أو أنها لم تكن قد انبثقت بعد ، وقد كشفت الحرية عن الطبيعة غير المتكافئة للعالم المسيحى وأكدت الاتجاهات القومية .

وقبل سنة ٤٥١ كانت مصر هى التى تقود المعارك العقائدية ، أما بعد سنة ٤٥١ وحتى الفتح العربى فإن مصر رغم بقائها كجزء من المسيحية الأرثوذكسية تحت قيادة القسطنطينية نظرياً ، إلا أنها قد مارست الانعزال الذى فرضته على نفسها فعلياً باعتناقها العنيد لمذهب الطبيعة الواحدة للمسيح Monophysite أو ما يطلق عليه اصطلاح المونوفستية . وقد أدت محاولات إعادتها مرة أخرى إلى تكثيف عدائها لحكام بيزنطة ، وكان حلفاؤها الوحيدون خلال هذه الفترة هم شركاؤها فى نفس مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح فى سوريا وحتى هذه العلاقة قد تعرضت أيضاً لقدر من التوتر (٦٤) وعند تقييم طبيعة الفن الموجود فى الأديرة خلال الفترة السابقة للفتح العربى ، فعلينا أن نضع فى فكرنا القوى العاملة خلال القرون التى استغرقها تشكيل هذا الفن ابتداءً من سنة ٤٠٠ للميلاد والتيارات السياسية فى تلك الفترة وصولاً إلى الفتح الإسلامى خاصة بعد سنة ٤٥١ للميلاد .

ب - مؤثرات باويط وسقارة :

لقد جرى التعامل مع السؤال الخاص بموضوع اللوحة إلى حدٍ ما ، بحيث نستطيع القول بأن الأفكار المسيحية المتعلقة بلوحات الفريسكو في باويط وسقارة تعكس فن رسم الأيقونات في بقية أجزاء الإمبراطورية البيزنطية ، بالرغم من أن ذلك لا يستدعى بالضرورة بيان التبعية الفنية لمصدر معين ، وهناك القليل من اللوحات الجدارية في أماكن أخرى للإنتاج الفني مثل أعمال الموزايكو ، والنحت ، والنسيج ... إلخ وقد ذكرنا أن هناك بعض الدلائل التي تشير إلى أن الفنانين المسئولين عن لوحات باويط على وجه الخصوص لم ينقلوا الأشكال الفنية الموجودة في أماكن أخرى بأساليب التبعية ولكنهم مارسوا درجة معينة من الاستقلالية ، ويظهر لنا ذلك ليس فقط في ظهور أفكار مثل عذاب الخطاة في جهنم ، وداود كحامل للكأس بل أيضاً في تكوينات لوحات الفريسكو التي في المحراب التي بها مشابهاً واضحة مع النماذج الموجودة في أجزاء البلدان المسيحية الأخرى في نفس الوقت الذي تختلف فيه في كثير من التفاصيل ذات الأهمية ، والأكثر من ذلك أن هذه الروح الاستقلالية تعتمد على غياب أية مراجع فنية عن عملية صلب السيد المسيح حسب معتقدات مذهب الطبيعة الواحدة للمسيح المطبق في مصر . (٦٦)

وقد تكررت العديد من الأفكار الكتابية التي وجدت بهاتين البقعتين في كافة أرجاء العالم المسيحي ، ولكن فكرة ارتباط ذلك بجهة مركزية وجهت الفنانين نحو الوحدة الفنية ، لا تدخل في حسابها حالة التمزق والفوضى التي عانت منها اللوحات البيزنطية معظم هذه الفترة ، أما استخدام أفكار العهد القديم فهو محدود بالرغم من بعض الاستثناءات الملحوظة مثل اللوحات التي تمثل داود في باويط ، ونحن نتفهم معنى الانتقال من العهد القديم إلى العهد الجديد وهو انتقال ينطبق على الفن المسيحي في كل مكان بالرغم من استمرار بعض الأفكار على مدار هذه الفترة (٦٧) وهنا نجد أن التأثير اليهودي يتناقص وقد حدث ذلك في مصر بسبب تزايد العداء بين اليهود والفئات الأخرى في المجتمع . (٦٨)

أما التأثير الهلنستي فما زال موجوداً في شكل الموضوعات الرمزية مثل الأخلاقيات وتجسيد الكنيسة المقدسة ، والمنظر الوثني الوحيد الموجود في باويط ،

أما العناصر الرئيسية ذات الطبيعة النباتية أو الهندسية فإنها مشتقة من نفس المصدر بالرغم من أن استخدامات مثل هذه العناصر لأغراض الزخرفة ليست لها حدود زمنية أو جغرافية ، ومن المؤكد أن أنماط باويط وسقارة قد نقلت عن نماذج أصلية من الموزايكو في إنطاكية تنتمى إلى طراز قريب من اللوحات المصرية ^(٦٩) بالرغم من أن لدينا أدلة أخرى من الإسكندرية من المحتمل أن تكشف عن نفسها كمصدر فعلى .

وهناك أيضاً التأثير الفارسي أو الساساني الذي نراه في مناظر الصيد خاصة الموجودة في الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ في باويط ، فقد وجدت مناظر مشابهة لها في لوحات الموزايكو في إنطاكية ^(٧٠) التي تحمل الخصائص الساسانية ^(٧١) وكان ارتباط مصر ببلاد فارس في خلال هذه الفترة مستمراً مع أنه يثير الاكتئاب إلى حد ما ، فقد تعرضت مصر لهجمات الفرس في نهاية القرن الخامس وأيضاً في سنة ٥٨٣ ، وتلا ذلك الغزو الذي حدث سنة ٦١٩ ميلادية ^(٧٢) ولذلك فإننا لا نندهش عندما نجد بعض الدلائل الفنية التي تشير إلى ذلك ، وهناك أيضاً إمكانية أن يكون هذا التأثير قد حدث على الأقل من خلال إنطاكية ذاتها التي كانت مصر على صلة حميمة بها أثناء الاضطرابات المذهبية . ^(٧٣)

ولذلك نستطيع القول من وجهة نظر موضوعية أن لوحات باويط وسقارة تكشف عن استقلالية أكثر مما تعبر عنه أحياناً ، وإذا ابتعدنا عن هذه الموضوعات التي يبدو أنها خاصة بفن الأيقونات المصري فإننا سنجد دلائل على أن الفنان المصري قد طوَّع هذه الأفكار مع أفكاره الخاصة وهو هدف مصري بحت ، ويمكن ملاحظة المؤثرات الخارجية في العناصر الرئيسية الزخرفية والهندسية التي قد تكون صدى لتقليد هلنستي أقدم ، ولكن يبدو أنها تكشف كذلك عن ظهور طراز شرقي في طريقه للنمو ^(٧٤) .

وربما كان هذا الطراز يعود في أصوله إلى بلاد فارس ، أما دور الإسكندرية كالعادة فهو مجرد تخمين ، ونستطيع القول بأن مجرد وجود الأفكار التي تعبر عن حكايات العهد الجديد لا يدل على وجود مؤثرات من مصادر معينة ، إن الاستقلالية المصرية واضحة في اللوحات ذات المعنى العميق حيث تظهر الاختلافات ، حيث نرى أهمية الاستقلال القومي وحيث جرى التعبير عن التقاليد الموحدة أو العنصر المذهبي ، أما الأساليب المستعارة فقد اقتصرَت على الأشياء غير الضرورية .

وعموماً فإن الفحص الدقيق للوحات الفنية فى باويط وسقارة يكشف عن القليل الذى قد يساعد فى تحديد القوى التى عملت فى إنتاجها ، أما بخصوص الملابس فإن عباءات العائلة المقدسة لا تتضمن شيئاً غريباً عن الأداء المصرى . وهى مماثلة لنماذج لا تحصى من بقية أنحاء العالم المسيحى ^(٧٥) ويظهر السيد المسيح فى هذه اللوحات مرتدياً ثوباً فضفاضاً يشد بحزام ، عباءة ^(٧٦) بينما تظهر العذراء دائماً فى نفس الرداء الطويل الذى تغطيه عباءة خارجية يتصل بها غطاء للرأس ^(٧٧) وفى الحالتين فإن التقليد واضح ومن السهل تفسيره بأنه لا يدل على وجود نماذج مسيحية أصلية . ^(٧٨)

أما الزى الذى يرتديه الرسل فى اللوحات المصرية فإنه ثابت أى أنه يتكون من ثوب فضفاض يشد بحزام ، وعباءة حول الكتفين مع استرخاء الوسط بميل على الساق الأيمن مع ارتداء الصندل ومرة أخرى نجد ذلك يتفق أساسياً مع الأسلوب العام (يدل على ذلك النموذج الوارد فى النسخة السريانية من الإنجيل) ^(٧٩) وتكشف طريقة ارتداء العباءة أحياناً عن بعض الاختلافات ولكنها ذات أهمية .

ويتوقع الدارس أن يجد تقليداً أكثر اختلافاً فى ملابس الشخصيات الرهبانية ولكن بلا طائل فلا نجد شيئاً يمكن اعتباره مصرياً مميزاً ، ومن المؤكد أن الملابس الرهبانية لا تتماشى مع العادة التى وردت تفاصيلها فى مبادئ القديس باخوميوس ^(٨٠) ولكن نفس الثوب الفضفاض والعباءة والصندل يتكرر ظهورها مرات ومرات ويظهر الاختلاف الوحيد فى الطريقة التى يتم بها ارتداء العباءة وفى غالبية الأحوال نجد أنها تغطى الصدر والذراعين تماماً وتتدلى من على الظهر وقليلاً ما يتم ارتداؤها بهذه الطريقة فى غير ذلك من الأماكن ، والدليل على ذلك هو أننا نتعامل مع طراز من الملابس شائع فى مناظر الشهداء أو الشخصيات الرهبانية المعروفة ، ومن الواضح أن الاختلافات التى تحدث لها بعض الأهمية ربما كانت تعبيراً عن موقع أو وظيفة الشخص داخل المجتمع .

وبعض اللوحات الأخرى تتميز بخصائص فى الملابس لابد من ذكرها ، إن مجموعة داود فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ فى باويط تتضمن منظرين يظهر فيهما ارتداء العدة الحربية (مرة فيما يخص داود، ومرة أخرى فيما يخص جوليات) وكلا المنظرين يتكون من درع معدنى فوق رداء قصير ، بينما يرتدى جوليات أيضاً عباءة ، وخوذة وحذاء برقبة ، وتلك الملابس لا تختلف فى أى شئ عن العدة الحربية

البيزنطية^(٨١) التي حفظت على مدى سنوات طويلة تقاليد الملابس العسكرية الرومانية ، ولا يمس الشك إلا خوذة جوليات التي لا تتمشى تماماً مع الطراز البيزنطى حسب ما ذكره كليدات وهناك مقارنة أكثر دقة نجدها فى لوحة أوردها كيرش تمثل محاربين من الفرسان^(٨٢) ويعود تاريخ هذه اللوحات إلى القرن الأول أو الثانى الميلادى .

ونستطيع التعرف إلى اثنين من الأنبياء الذين تظهر صورهم فى الكنيسة الصغرى رقم ٧ فى باويط وهما (دانيال وحزقيال) عن طريق الملابس التى يرتدونها ، ولأسوء الحظ فإن الرسم يبين رأس أحدهما فقط ولذلك فإننا نعتمد على ما أورده كليدات والذى يطلق فيه اسم الملابس التى تشبه المنجل Scythian dress وهناك مقارنة دقيقة توجد فى صورة صغيرة مرسومة على مخطوط محفوظ بالفاتيكان يظهر فيه دانيال النبى وحوله أسدان مع سلسلة من الفرسان الذين فى أسفل الصورة^(٨٣) وفيها يرتدى ملابس تماثل تلك التى وصفها كليدات حيث نجد أن الرأس هو نفس الغطاء الذى أورده كليدات ، ويعود تاريخ هذا المخطوط إلى القرن السابع بالرغم من أن المخطوط الأصيل وهو إسكندرى من عصر جوستينيان الأول^(٨٤) فنجد أن الأشخاص الذين يظهرون فى هذا المخطوط يكشفون بوضوح عن المؤثرات الفارسية كما تتضح من المقارنة مع النسيج الفارسى الذى ينتمى إلى نفس الفترة ، وقد اشتمل هذا المخطوط كذلك على صور للأنبياء ، أما عن حقيقة أنه يعود إلى أصل إسكندرى فإنها تجعلنا نتعجب مما إذا كانت نسخة باويط عن الأنبياء قد أوحى بعمل نسخة من هذا المخطوط .

ويكشف نفس هذا التأثير الساسانى عن نفسه فى ملابس القديسين المحاربين سيسينيوس وفويبامون (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) والصياد فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ ، ومن الواضح أن الدور الذى لعبته الحضارة الساسانية فى التاريخ السياسى والعسكرى والثقافى لهذه الفترة كان كبيراً .^(٨٥)

وبصرف النظر عن المادة التى استخدمت لمجرد الزخرفة فإننا نلاحظ أن الفنانين المصريين اهتموا بعمل كل شئ فى اللوحة فيما عدا بيان الخلفية ، ونادراً ما نجد أية دلائل على البيئة المعمارية اللهم إلا فى القليل من لوحات باويط ، وقد وجدنا دليلين منهما فى منظر شاوول ومنظر داود فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ ، ففى إحدى الحالات نجد أن الخلفية قد شغلت بما يبدو أنه قاعدة يرتكز سقفها إلى صفيين من الأعمدة ،

بينما نجد لدينا فى حالة أخرى واجهة تعلوها البواكى ، وتظهر خلفية أخرى تعلوها البواكى فى منظر الملك داود والثلاث فتية فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٤ .

وتحول الطريقة الأولية التى نفذت بها العمارة دون أية تفاصيل ذات معنى ، ولكن مثل هذه الواجهات تظهر عادة فى الفن الإمبراطورى^(٨٦) ، والذى يعبر فى الغالب عن قصر الإمبراطور ، ونستطيع القول بأن الفنانين المصريين لم يحتاجوا للنظر خارج الإسكندرية بحثاً عن النماذج الأصلية .

ويوجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ رواق نوحلية مثلثة فى أعلى البناء ، وقد عُلقت فى المدخل ستارة ذات عقد ، وهناك أيضاً سلم مدرج يؤدى إلى المدخل ، وهذا المدخل والستارة التى عُلقت فيه من المعالم الشائعة فى فن العالم البيزنطى وأفضل مثال على ذلك نراه فى لوحات الموزايكو التى من سان أبو النير نوفو فى رافنا ، ضمن المناظر التى تمثل قصر ثيودور^(٨٧) والتى تعود إلى عصر جوستينيان^(٨٨) وهناك الكثير من الأمثلة الأخرى حيث نجد واحداً منها فى النسخة السريانية من الإنجيل^(٨٩) ويثير هذا النموذج مرة أخرى الاعتقاد بأن المخطوطات المصورة تعتبر فى ذلك العصر واحدة من الوسائل الرئيسية لنقل الأساليب والبواعث الفنية .^(٩٠)

ومن جهة أخرى فإن الآثار الذى يظهر فى اللوحات الفنية فى حدود الضروريات ، إن العرش الذى يجلس عليه السيد المسيح (وأحياناً العذراء) فى اللوحات التى فى المحراب من طراز شائع ليس فقط فى الفن المسيحى بل أيضاً فى الفن الوثنى، ويصل فى بعض الأحيان إلى مجرد كرسى بدون مسند للظهر أو موطئ للقدم أو وسادة ، وإن كان فى معظم الحالات العادية يزود بظهر وذراعين ووسادة وموطئ للقدم مع زخرفة العرش وموطئ القدم بالمجوهرات ، ونشك قليلاً فى أن تكون مناظر الأباطرة المتوجين على عروشهم قد استخدمت كنماذج أصلية للفنانين المسيحيين ، وربما جاء النموذج فى شكل قطع من العملة أو حتى الميداليات ، حيث نجد الإمبراطور المتوج مرسوماً عليها بشكل ثابت .^(٩١)

وتتنوع الأشياء التى يمسك بها مختلف الأشخاص فهناك الكتب أو الدرج التى من المعتاد استخدامها فى صور الرسل وهى تتمشى مع الممارسة المنتشرة فى فن الأيقونات^(٩٢) لأن العديد من الشخصيات الرهبانية تحمل أشياء تتصل بنوعية النشاط الذى تمارسه ، بينما تحمل شخصيات أخرى سعف النخيل الذى تتميز به صور الشهداء

فى أيدىها ،والحقيقة أن ذلك لا يعنى يوماً أن حامل السعف قد مات شهيداً ، ولكنه يعنى التفوق فى خدمة الرب حتى الموت ^(٩٣) وقد شاع استخدامهما بهذا المفهوم .

ونشاهد فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ صور الملائكة وهى تحمل صندوقاً صغيراً لحفظ النفائس والمجمر (الشورية) توقيراً للطفل يسوع الذى تحمله العذراء مريم داخل ميدالية ، ويعود مصدر هذه الفكرة إلى فن الأيقونات الإمبراطورية حيث كانت الصورة النصفية للإمبراطور توضع فى مكان الصورة النصفية للسيد المسيح . ^(٩٤)

أما أكايل النصر أو الشهادة التى تحملها الملائكة فى أوضاع الطيران كما هو ظاهر فى اللوحة التى تمثل القديس فوييامون فإنها تنحدر مباشرة عن التقاليد الفنية الإمبراطورية حيث يستخدم التاج للتعبير عن نفس فكرة النصر ^(٩٥) ونجد نموذجاً لذلك فى معبد زيوس فى دورا يوروبوس ^(٩٦) ويعود الإكليل الذى تحمله الملائكة فى بعض اللوحات الموجودة فى المحراب إلى نفس هذا الأصل (كنيسة سان أبو لينير نوفو). ^(٩٧)

ونلاحظ استمرار التقليد المصرى القديم فى لوحة مسح داود بالزيت المقدس الموجودة فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ فى باويط ، حيث يمسك النبى صموئيل صولجاناً أو عصا القيادة فى يده ، ومن الواضح أيضاً أن وظيفتها التقليدية ذات القدرة المعجزية تمثل ظاهرة مصرية بحتة ^(٩٨) ومن المؤكد أن منظر الصولجان فى الفن المسيحى المبكر يعود بلا شك إلى مصر ، ولكنه موجود أيضاً فى أماكن أخرى فى المناظر التى تمثل السيد المسيح أو موسى (إقامة لعازر من بين الأموات) ^(٩٩) ولذلك فإننا نشك فى اقتصار اللوحات المصرية فقط على هذا التعبير ، فمن الواضح أن الخصائص المعجزية للصولجان كانت محل تقدير فى أماكن أخرى (*).

وتشتمل اللوحات التى تمثل عماد السيد المسيح (فى الكنيستين الصغيرتين رقم ١٧ ، ٣٠) على اثنتين من التفاصيل ذات الأهمية ، ففى إحدى اللوحتين (بالكنيسة الصغرى رقم ١٧) يظهر السيد المسيح ملتحيًا بالرغم من أن ملامحه شابة ، وهذا الكشل غير عادى حيث جرت العادة على تصويره فى شكل شاب غير ملتحي ،

(*) إن إمساك الأباطرة والملوك وأيضاً السيد المسيح ملك الملوك بالصولجان خاصة فى اللوحات التى تمثل الجلوس على العرش يمثل رمزاً للسلطة والقدرة وليس دليلاً على القدرات السحرية التى ذكرها المؤلف هنا وقد استخدمت كلمة الخصائص المعجزية بدلاً من السحرية التى استخدمها المؤلف - (المترجم) .

وبصرف النظر عن لوحات باويط فإننا نجد استثناءات لهذه القاعدة في المعمودية الأرثوذكسية في رافنا (١٠٠) والمعمودية الأخرى في (الكنيسة الصغرى رقم ٣٠) (١٠١) حيث نجد في هاتين اللوحتين المصريتين أن يوحنا المعمدان يقف كالعادة إلى اليسار لكنه في إحدى اللوحتين (الكنيسة الصغرى رقم ٣٠) يتخذ الوضع المعتاد الذي يسند فيه قدمه اليسرى فوق صخرة بينما نجد في الصورة الأخرى (بالكنيسة رقم ١٧) أن القدمين كليهما فوق أرضية مسطحة ، أما تكوين الصورة في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ فإنه يتفق مع التقليد المبكر من حيث أن يوحنا يضع يده على رأس السيد المسيح ، بينما نراه في الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ يضعها على كتفه ، وتشتمل كلا اللوحتين اللتين في باويط على ملائكة تحضر مع السيد المسيح ممسكة بالبشاكير بينما نجد في نماذج أخرى تجسيدا لنهر الأردن لأداء هذه الوظيفة (١٠٢) ولم يظهر تقليد تمثيل النهر بشخص قبل القرن الخامس ، (١٠٣) فنراه في لوحة باويط كشخص في سن الشباب بينما جرت العادة على تصويره في شكل شيخ ملتح ، كما نجد أن الأشياء التي يمسك بها نهر الأردن في باويط غير واضحة في كلتا اللوحتين ، بينما نراه في أماكن أخرى حاملاً قارورة ضخمة (١٠٤) وأحياناً قصبه كرمز للقداسة (١٠٥) ومن الجائز أن يكون المقصود في الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ هو القارورة (لا بد من ذكر أن تجسيد نهر الأردن له مثل في نورا - يوروبس حيث جرى رسم نهر الفرات بنفس هذا الأسلوب) (١٠٦) ويعطى الرسم الموجود في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ الانطباع بوجود تغيير ضمنى ، إن الوجه الملتحي للسيد المسيح الشاب يثير الدهشة ولا بد أنه إضافة حديثة (١٠٧) ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير في حقيقته قد حدث تحت تأثير نموذج رابولا ، وأخيراً فإن التصوير النصفى لشخص السيد المسيح فيما يعتبر مخالفة للشكل التقليدي في الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ متفرد بين اللوحات التي تمثل منظر العماد ، ومع هذا الاستثناء فإن الاختلافات مقبولة في إطار فن الأيقونات .

ويوجد في الكنيسة الصغرى رقم ٢٧ لوحة تمثل ملاكاً في أنفه علامة العنخ وحول عنقه ياقة تتدلى منها ثلاثة أقراص ، وكانت هذه الزخرفة شائعة في الإسكندرية ولكنها لقيت إعجاباً أكثر ، وقد تتبعنا آثارها حتى تورفان (١٠٨) ولكن الأوضح لنا هو أن فنان باويط قد وجد ما يصبو إليه داخل أرض مصر .

التشكيل (الأسلوب الذى يتبع فى تنفيذ اللوحات) :

إن تشكيل لوحات باويط / سقارة يكشف عن عدد من الخصائص الثابتة ، فهناك فراغ مزعج حيث نجد ميلاً لتشكيل الزخرفة فى سلسلة من العلامات ، وهناك الولع بالتنسيق ، والتجاهل التام للمنظور ، ولكن إلى أى مدى نستطيع أن ننسب هذه الخصائص إلى مؤثرات جهة معينة ؟

الفراغ المزعج :

من ضمن الملامح العادية فى الفن المصرى القديم وهو بذلك يعد دليلاً على استمرار التقاليد القديمة ، أولاً لم يكن هذا الفراغ المزعج سمة خاصة للفن المصرى^(١٠٩) كما يقال أحياناً^(١١٠) وثانياً أنه بالرغم من سعى الفنان المصرى القديم إلى ملء الفراغات الموجودة فإنه أدى ذلك باستخدام أشكال تتصل بالفكرة الأساسية ، وقد سار الفنانون الأقباط على نفس النسق حيث مالوا لاستخدام العناصر التى تضيف شيئاً إلى الموضوع ، ويصدق ذلك حتى فى أكثر لوحات الموزايكو ازدحاماً . وقد تحول الفنانون فى باويط وسقارة إلى العناصر المنفصلة تماماً عن بقية التشكيل ، ولذلك فإننا نجد فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ على سبيل المثال أن صفوف القديسين تصحبها الغزلان والديبة .. إلخ كما نجد فى العديد من الكنائس الصغرى أن الفروع النباتية تفصل الأشكال الرهبانية بينما تتعلق فى الهواء الأزهار الشاردة . ولذلك فإن لوحات الفريسكو المصرية تتضمن قدراً معيناً من الاستقلالية ليس فقط عن الأنماط المعاصرة فى مناطق أخرى بل أيضاً النمط الفقير القديم ولا يقودنا ذلك للقول بأنها متشابهة فى هذا الصدد ، فعلى سبيل المثال نجد أن اللوحات الموجودة فى كيرش من القرنين الأول والثانى الميلاديين قد روعيت فيها نفس العادة^(١١١) كما أن مجالات الفن الأخرى مثل النحت والنسيج .. إلخ كانت تستخدم نفس الأسلوب .

وهذا الأسلوب واضح فى الفن بالغريزة أكثر منه عن طريق الإجبار بسبب قوى خارجية ، وبنفس الطريقة نجد أن التناسق أسلوب فنى لا يقتصر على مكان واحد أو فترة واحدة وأمامنا الفن المصرى القديم كدليل على صدق هذا الكلام ، وإن كان واضحاً فى ثقافات أخرى ، مثل الثقافة الإيتروسكية (*) وكذلك الفن البيزنطى المعاصر ،

(*) إتروريا دولة قديمة كانت قائمة فى وسط إيطاليا الغربى - (المترجم) .

وفى سوريا (لوحات الموزايكو فى إنطاكية) والقسطنطينية (رافنا) ^(١١٢) وتظهر مميزات هذا الأسلوب ليس فقط بسبب سهولة تطبيقه فى الأعمال المعمارية بل أيضاً بسبب الطريقة التى يجتذب بها أنظار المشاهد إلى النقطة المركزية التى تكون فى الغالب مشغولة بأكثر العناصر أهمية .

والحقيقة أن هذه هى الطريقة الفعلية التى يتم بها التأكيد على أهمية أحد الأشكال أفضل من أسلوب مقياس الرسم المصرى القديم ويمتد هذا الطموح إلى التوازن إلى أساليب الزخرفة الخالصة حيث يجد الدارس رسماً من أوراق النباتات وهو يبرز على كلا جانبي إحدى الفازات ، أو تكوينات من الحيوانات أو الطيور وهى تواجه إحداها الأخرى عبر فازه أو علة صغيرة للمجوهرات ، ونلاحظ شيوع استخدام الطاووس فى هذه الطريقة وبالرغم من أنها كانت تحدث كثيراً فى الفن السابق للعصر المسيحى ^(١١٣) إلا أن هذا الأسلوب لم يستخدم على نطاق واسع حتى القرون الأولى للميلاد ، وتعطينا لوحات الموزايكو فى إنطاكية نماذج جيدة لهذا الاستخدام ^(١١٤) كما أن هناك نماذج أخرى فى رافنا ، ^(١١٥) و نابولى ^(١١٦) وحتى فى أحد المعابد اليهودية فى تونس (أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس) ^(١١٧) ومن السهل ذكر نماذج أخرى كثيرة ، ولا بد أن هذا النموذج المحدد للتكوين المتوازن قد اشتق من لوحات الموزايكو بالإسكندرية وأن هذا الاستنتاج موضوعى بحث ، ولا يؤثر فى الحجة القائلة بأن مبدأ التناسق هو تعبير فنى تلقائى ليست له دلالة خاصة .

وقد يحدث فيما بعد استعراض للطبيعة غير المجدية بالنسبة لأية محاولة لتحديد مصدر محدد بالنظر إلى التكوين وذلك عند التعامل مع السؤال الخاص بالزخارف الإضافية ، وربما كان هذا دليلاً يشير إلى العودة لممارسات الفن المصرى القديم ، ^(١١٨) ولكن الحقيقة الناصعة وهى أن كلا الطرازين أ ، ب يستخدمان نفس الأسلوب ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن (أ) يصل إليه تأثير (ب) أو العكس ، وقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً فى دورا ^(١١٩) وأيضاً فى روما ^(١٢٠) ، وتريس ^(١٢١) ولا يعنى ذلك افتراض أن أياً من هذه الممارسات كلها كان لها تأثير على الفنان المصرى أكثر من الفن القديم ، إنها تصور لنا فقط ما يفيد بأن أحد الأساليب الزخرفية المعينة قد استخدم فى أماكن متعددة فى فترات زمنية مختلفة ومن المؤكد أن أفضل شرح لذلك

نجده فى حقيقة أن قسماً كبيراً من مساحة الحائط المقسم إلى أجزاء أو مناطق هو أحد الأساليب الناجحة لتطويع هذه المنطقة لرغبة الفنان ، ولذلك فإننا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام طريقة فنية بديهية للتنفيذ تعلن عن نفسها فى أى وقت ولا تحتاج إلى أى دافع خارجى أو تقليد داخلى .

وعلىنا الإقرار بأن تكوينات لوحات باويط ، وسقارة لا تكشف عن شئ لا يمكن تفسيره بأنه يبين استجابة الفنان الطبيعية للتحدى الذى يواجهه عن الطريقة التى يطوع بها الموضوع لمادة اللوحة التى يرسمها وأن نتحدث عن المؤثرات مع الأخذ فى الاعتبار ما يبدو زائفاً بشكلٍ فطرى .

رسم الشخصيات :

إن أوضح خصائص لوحات الفريسكو فى باويط وسقارة هو الوضع الأمامى المتصلب للعديد من الأشخاص الذين يظهرون فى الرسومات ، والفصل الحاد بين كل شخص وآخر وتمدنا دورا يوروبوس بالصورة التى رسمت للرب مع وجود الكهنة ومقدمى العطايا فى الوضع الأمامى ^(١٢٢) مع فكرة واحدة وهى أن الانحياز البيزنطى للوضع الأمامى مأخوذ عن الفن الفارسى القديم ، ^(١٢٣) ومن المؤكد وجود أوجه الشبه بين الاثنين وحتى القديس المحارب المصرى المؤلف نجد أنه يُرسم فى الوضع الأمامى مع رسم حصانه من مسقط رأسى ، (المثال على ذلك القديس فوييامون) مما يتفق مع النموذج الذى وجدناه فى دورا ^(١٢٤) وقد اتبعت هذه الخاصية المأخوذة عن الفن الفارسى فى فن بالميرا خلال القرنين الثانى والثالث ، وتتلخص الفكرة القابلة للتصديق فى أن طراز لوحات الموزايكو التى من رافنا تقليد للوحات دورا الوثنية ، أو النماذج المشابهة الخربة الموجودة فى أماكن مختلفة فى محيط منطقة فارس وبالميرا ^(١٢٥) ولذلك فإن لدينا مبرراً للقول بأن لوحات باويط / سقارة ليست إلا صدى لهذه اللوحات الأكثر قدماً ، التى تنتمى إلى التراث الشرقى ومن المؤكد أننا لا نوافق على أن الوضع الأمامى من ابتكار الفن البيزنطى .

ونلاحظ أن الفصل واضح فى هذه الصفوف من الأشكال التى تتخذ الوضع الأمامى فى هاتين المنطقتين الأثريتين المصريتين أكثر منه فى الصور أو لوحات

الموزايكو الموجودة فى أماكن أخرى ولكننا نجد أن صور الأشخاص المرسومة فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرة رقم ٦ فى باويط متداخلة إلى حدٍ ما وأن السيقان اليسرى واليمنى للأشخاص المتجاورين تتقاطع ، كما هو الحال فى لوحة الموزايكو الموجودة بالخورس فى كنيسة سان فيتال (١٢٦) بالرغم من وجود قدر من الاختلاف فى درجة الاتصال ووضع الأقدام بينما نجد فى باويط انتظاماً شديداً ، وهناك فى معبد البعل القديم فى دورا -يوروبوس نماذج أصلية محتملة كما هو الحال فى المعبد الأخير (١٢٧) ويرتبط الوضع الأمامى إلى حدٍ ما بالاتجاه نحو الداخل إذا كان الفراغ متاح للفنان محدود المساحة كما هو الحال فى الحنيات الصغرى فى باويط وسقارة، ولكن الفنانين المصريين وهم يطبقون هذا الأسلوب قد فعلوا ذلك بشكل حاد ومتناسق أفضل من كافة النماذج الأصلية الأخرى .

أما تصوير السيد المسيح فى لوحات الفريسكو بالمحراب فليست على نمط واحد فهى تظهره إما بدون لحية أو ملتحيًا وهذا الاختلاف شائع فى الفن المسيحى المبكر (١٢٨) وإن كنا نجد صور السيد المسيح بالحية نادرة فى القرون الثلاثة الأولى ولكن ابتداء من القرن الرابع فصاعداً صار الطرازان كلاهما شائعين ، حيث نرى فى سان أبو اللينار على سبيل المثال ثلاثة مناظر للسيد المسيح ملتحيًا ومنظرين بدون لحية وربما كان الطراز الثانى يعود إلى أصل شرقى (١٢٩) ومن المحتمل أن استخدام الاثنين معاً يمثل انعكاساً لانبثاق الطراز الشرقى مندمجاً مع التقليد الهلنستى الأقدم ومتغلباً عليه ويجدر بنا أن نذكر أن اللحية التى تميز صورة السيد المسيح فى اللوحات المصرية قد تكون كبيرة وكثيفة أو قصيرة ومحددة الطرف.

ويمكن تفسير غياب أى قاعدة فنية محددة فى رسم السيد المسيح فى تلك الفترة بطريقتين أخريين ، الأولى أن تنسيق شعره مختلف بشكل ملحوظ ونجد أن النماذج المصرية تدرج تحت نوعين فالشعر إما أن ينسق فيشكل حزمتين كثيفتين فوق الأذنين (المثال فى الكنيسة رقم ١٧) أو أنه ينسدل فى جدائل متموجة طويلة فوق الكتفين ، (الحجرة رقم ٢٠) وتبين دراسة الأيقونات المسيحية فى تلك الفترة أن الفنان كان يفضل أحد الطرازين بصفة شخصية (١٣٠) ، والثانية هى أن إيماءة البركة تتخذ أحد شكلين إما الشكل الإغريقى الذى يلمس فيه الإبهام قمة الإصبع البنصر مع بسط بقية الأصابع أو الشكل اللاتينى حيث يوضع الإصبعان الوسطى والسبابة مقابل الإبهام مع

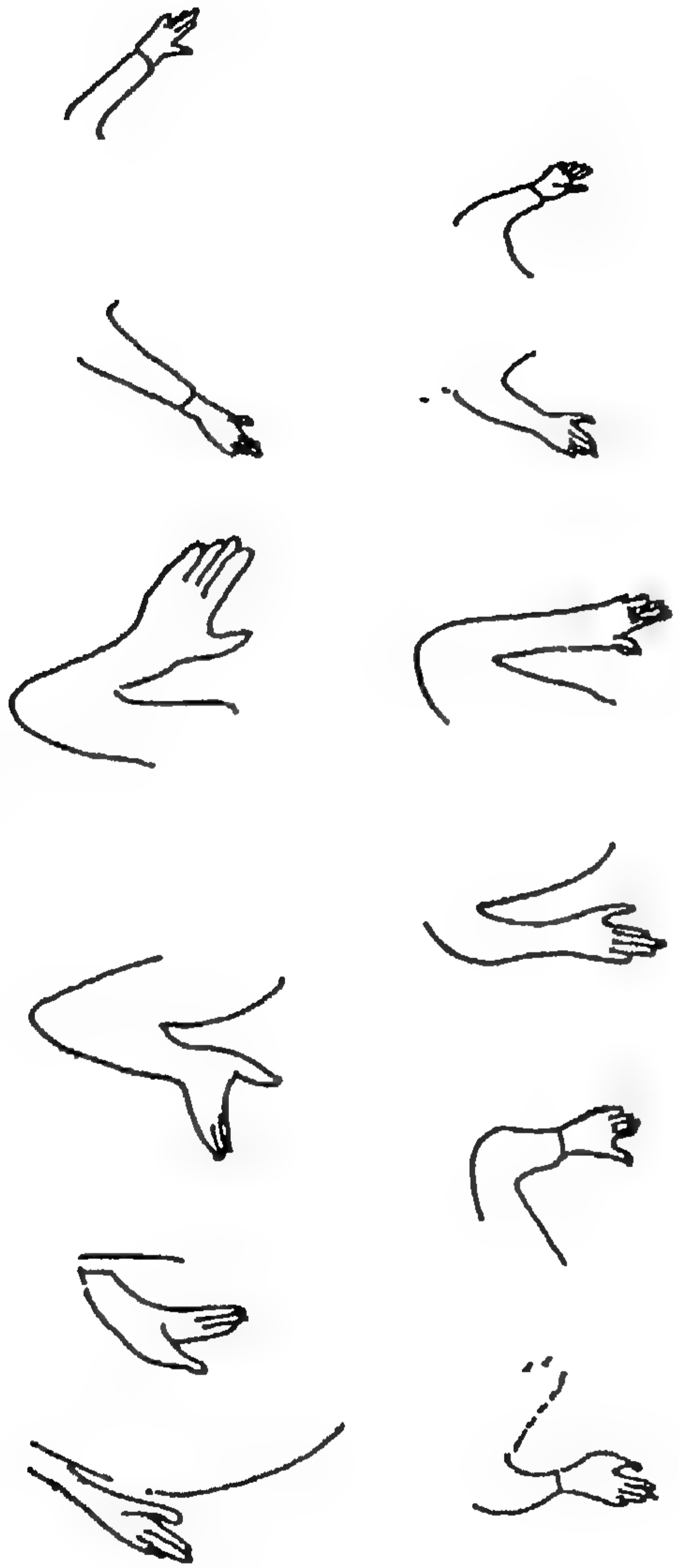
بسط بقية الأصابع ، ونجد نماذجاً لكلا الشكليين فى باويط وإن كان الشكل اللاتينى أكثر استخداماً . أما فى سقارة فإننا نجد أن جميع النماذج الصالحة للدراسة قد استخدم فيها الشكل الإغريقى ^(١٣١) (بقية المناظر الموجودة فى سائر أنحاء مصر تبدو فى وضع منح البركة. والحقيقة هى أنها تستخدم نفس إيماءة الكلام أو التنبؤ) ^(١٣٢) .

وقد استخدمت الهالات ذات الصليبان بشكل ثابت فى لوحات باويط وسقارة التى تمثل السيد المسيح كما كانت شائعة فى الأماكن الأخرى خلال تلك الفترة ، وليست للهالة علاقة بمفهوم القداسة فقد استخدمت فى العصور المسيحية المبكرة بشكل جزافى لتمييز الأشخاص البارزين ، أما استخدام فناني الأيقونات المسيحية لها فقد كان محدوداً فى البداية ولكن مع حلول القرن السادس استخدمت مصاحبة للقديسين والملائكة .. إلخ بالإضافة إلى العائلة المقدسة . ^(١٣٣)

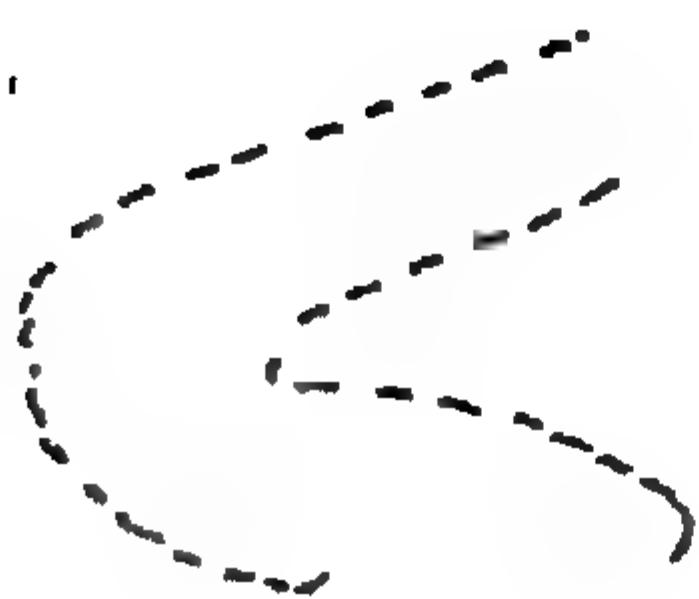
أما تصوير العذراء مريم فإنه يتبع أشكالاً متفقاً عليها بوجه عام فهى تحمل الطفل يسوع على ركبتيها أحياناً داخل نقش مستدير (ميدالية) ، واللوحات التى تمثلها فى باويط وسقارة مختلفة الاستدارة ولم يكن ذلك موجوداً فى الفن المسيحى المبكر ^(١٣٤) أو حتى فى الكنائس التى توجد بها لوحة سانتا ماريا ماجيورى أو سانتا ماريا أنتيكو (تعود إلى القرنين الخامس والسادس) حيث نجدها مرسومة بدون الهالة النورانية ^(١٣٥) والواضح لنا من ذلك ومن غير ذلك أنه لم يكن هناك تقليد معين يحدد رسم العذراء حتى ذلك التاريخ ، وكانت ترسم أحياناً فى صورة فردية وهو موقف كان يحدث غالباً فى كلا الموقعين أو فى باويط وسقارة ولم يكن خاصاً بالفن المسيحى ولكنه كان واسع الانتشار فى العالم القديم ^(١٣٦) ونجد نماذج له فى المجتمع الوثنى فى مصر فى القرون الأولى للميلاد فى اللوحات الجنائزية فى كوم أبو بيلو ^(١٣٧) حيث نجد أن سواعد الذراعين مرفوعة رأسياً بينما هى فى باويط وسقارة تتخذ مجموعة من الأوضاع كما هو موضح فيما يلى :

صورة السواعد في بازيط

٨٣.١ صورة



سقارة



صورة السواعد في سقارة

إن التصوير المتعدد الأوضاع لروح الشخص في العالم القديم دليل على موقف عالمي يسلم به المؤمنون عقوياً ، سواء كانوا وثنيين أو مسيحيين في الصلاة أو العبادة ، وإن محاولة تتبع الأصل عن طريق ربط الصورة بشكل الروح القديم (كا) غير مقنع^(١٣٨) إن تعدد الاختلافات التي حدثت تعكس مفاضلة شخصية وليست قومية .

ويتوقع الدارس استرخاء مظهر الصلابة الذي يصحب الوضع الأمامي عند تصوير منظر قصصى ويصدق ذلك على سلسلة اللوحات التي تمثل داود بالرغم من أن الحركة قد رسمت بطريقة لا تعبر عن أى انفعال ، والتطابق الذي تتميز به هذه المناظر لا يسمح بمعرفة ما إذا كان هناك نموذج جرى استخدامه أم الطراز مصرى بشكل خاص ، وهناك منظر قصصى آخر وهو أن رسم ذبيحة إسحاق في سقارة لا يماثل تكوين نفس المنظر في المخطوط البيزنطى الذى سبق الحديث عنه^(١٣٩) فالمنظر في المخطوط^(١٤٠) يبين توقف الحركة في وضع إبراهيم بينما يتخذ إسحاق موقف الاستسلام ، أما لوحة الفريسكو في سقارة فإنها من جهة أخرى تلتزم بأسلوب تصوير الشخصيات في الوضع الأمامى المتجمد وعليها أن نحكم على اللوحة من حيث أصالتها أو مطابقتها للأصل^(١٤١) وقد واجه فنان أكثر حداثة مشكلة تصحيح وضع ساق إبراهيم اليمنى بحيث تتمشى مع هذا الأسلوب التصويرى (هناك تشابه شديد بين نسخة المخطوط وتلك النسخة الأخرى الموجودة في دير الأنبا أنطونيوس)^(١٤٢) ومن أقرب الطرازات إلى لوحة سقارة بالرغم من أن بها اختلافات معينة اللوحة التي في البجوات^(١٤٣) لأنها استخدمت نفس الوضع الأمامى .

ويختلف أسلوب تصوير الأشخاص خاصة في الأوضاع الأمامية ، ففي بعض الأحيان يتخذ الرأس هيئة ثمرة الكمثرى المستطيلة (الكنيسة الصغرى رقم ٣) ، أو شبه بيضاوى ، أو غير ذلك فنجد أن جانبي الوجه والرأس مستقيمين كما هو الحال في الكنيسة الصغرى رقم ١٤ ، ونجد أن الرأس أحياناً مثلثة الشكل مع تطبيق شكل الزاوية الحادة نحو الذقن ، بينما نجد أن الوجه يتخذ في بعض الأحيان شكل دائرة كاملة (اللوحة التي تمثل القديس فوييامون) ، أما الطراز المتميز والشائع في رسم الشخصيات الرهبانية فإنه يتميز بالذقن المربعة والتي يتساوى عرضها تقريباً مع أعلى الرأس والخدين الغائرين (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ ، والصغرى رقم ٣٢) وهذه المحاولة الواضحة لرسم الخاصية البدنية المعبرة عن الزهد نشاهد التعبير عنها بنجاح في الصورة النصفية التي تمثل القديس إرميا في سقارة .^(١٤٤)

والعيون واسعة وبيضاوية الشكل بوجه عام وفى بعض الأحيان تعطى الانطباع بأنها عميقة عن طريق الظلال الأولية حول وأسفل العينين (القلالية رقم أ بسقارة) وهى أيضا مستديرة أحيانا (الكنيسة الصغرى رقم ٣٢ ، ٢٨) بينما نجد لها شديدة الضيق أكثر من العادة فى مناظر أخرى (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨) ونجد فى الكنيسة الصغرى رقم ٣ نموذجا من الفن المصرى القديم مازال حيا حيث رُسم جوليئات برأس من المنظر الجانبى وعينين تغطيان الوجه بكامله (١٤٥) أما الحاجبان فإنهما قد يرسمان فى شكل خط مستطيل يعرض الوجه على شكل قوس خفيف فوق العينين أو قوس أكثر جرأة يعرض الوجه كله ممثلاً فى خط مزدوج فوق كل عين ، كما يرسمان أيضاً فى شكل خط منحرف سميك بقرب ركنى كل عين ، ويرسم الأنف كذلك فى أوضاع مختلفة وفى بعض الأحيان ترسم فتحتا الأنف فقط وأحيانا أخرى يرسم بطريقة أولية على شكل نصف دائرة صغيرة وأحيانا نجد خطأ واحداً يمثل الأنف مع توصيل الفتحتين بأسفله أو الجمع بين جانبي الأنف والفتحتين ، وقد يرسم جانبا الأنف فى شكل خطين أو يعبر عنهما بمجرد الظلال، وأحيانا عندما يرسم الوجه فى غير الوضع الكامل نجد محاولة أكثر جرأة لرسم الشكل الحقيقى للأنف (وجه الملاك الذى فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧) .

أما الفم فإنه يُرسم فى شكل خط مستقيم بسيط وفى معظم الأحوال يرسم صغيراً بشكل غير طبيعى (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) وإذا حدث رسم لتكوين الشفتين فإنها تكون عادة مقصورة على نقطة حمراء صغيرة فى وسط الفم بالرغم من المجهود الذى يبذل أحيانا لإعطاء انطباع طبيعى (١٤٦) وفى بعض الأحيان يتميز الفم باستدارة خفيفة إلى أعلى عند الركنين بما يعطى الانطباع بوجود ابتسامة (الكنيسة الصغرى رقم ١٧) ولكن فى أغلب الحالات نرى أن ركنى الفم يتحولان بشدة إلى أسفل (الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ ، ورقم ١٨) وأفضل مثال على ذلك موجود فى أيقونة الأنبا أيرام فى باويط (١٤٧) ويعطى الشارب المتدلى المرسوم فى عديد من الشخصيات هذا الانطباع ، وتبدو الطبيعة المبالغ فيها لرسم الشارب متفردة وليس لها مثيل فى أماكن أخرى ، وباستثناء الرسم الذى يمثل القديس أباكير الطبيب يمكن القول بأن الشارب يمثل محاولة من الفنان للتعبير عن الزهد أما الأذنان فتتخذان أشكالا عديدة فعلى

سبيل المثال فى الكنيسة رقم ١٧ نجدهما كبيرتين ومدببتين وبارزتين بزاوية واضحة ، بينما يظهر لنا من نموذج آخر فى نفس الكنيسة (القديس فوييامون) أنهما مجرد نقطتين صغيرتين أعلى الرأس ، وأحياناً كما هو الحال فى لوحات الكنيسة رقم ١٨ يرسمان منخفضتين ، وفى مناظر أخرى تتجاوزان مكانهما المحدد إلى الاتجاه العكسى ، وبوجه عام فإن الجهد الذى يبذل فى رسمهما فى كافة المناظر بشكل حقيقى يظهرهما إما على شكل مكعبين كبيرين على جانبى الرأس أو ملحقين صغيرين بشكل غير محدد ، وإذا رسمت الأذنان بهذه الطريقة الأخيرة فإنهما تماثلان رسم القديس أباكير الموجود فى كنيسة سانتا ماريا أنتيكوا (روما) ^(١٤٨) ومن الممكن أن يكون هناك مصدر إسكندرى أصلى لصورة القديس أباكير ^(١٤٩) وهناك أيضاً درجة من التشابه نلاحظها فى النماذج الموجودة فى رابولا ^(١٥٠) وكذلك أيضاً فى لوحات الموزايكو فى رافنا ولذلك فمن الواضح أن هناك فرصة لتحديد أصل هذه الخاصية المتعلقة بالأسلوب الفنى ، إن الشعر والذقن هما العنصران الوحيدان اللذان يميزان بين شخص وآخر فى اللوحات التى فى باويط وسقارة ، ونجد ذلك بوجه خاص فى صفوف الرسل فى لوحات الفريسكو التى فى المحراب ، ويبين ذلك النموذج المأخوذ من الحجرة رقم ٦ بوضوح تام ^(١٥١) فنجد هنا اثنين من الرسل لهما نفس طراز الشعر والحية ، ويصدق نفس الكلام على الكنيسة رقم ١٧ ، ونجد رسماً متميزاً فى القلاية رقم أ بسقارة لهذا الأسلوب فى التمييز ، حيث نجد أن الشخصيات الرهبانية الأربعة تتميز بنوعيات مختلفة من الشعر والحية ^(١٥٢) ولولا هذه الخاصية المميزة لكان من الصعب التفرقة بين شخص وآخر نظراً لأن خصائص الوجه الأخرى متماثلة تقريباً ، وعلى أية حال فإننا نشاهد فى حالات أخرى سلسلة من الأشخاص لم تبذل أية محاولة للتمييز بين الواحد منهم والآخر ^(١٥٣) ولولا ذكر أسمائهم لكان من الصعب تمييز أشخاصهم ، وليست هذه خاصية مصرية فقط لأننا نشاهد تكرارها بدراسة بعض لوحات الموزايكو فى رافنا ^(١٥٤) ولوحات أخرى من سالونيك ^(١٥٥) بالرغم من أن صور الرسل الموجودة فى المعمودية الأرثوذكسية فى رافنا تكشف عن جهد أكبر فى رسم الصور النصفية للأشخاص ^(١٥٦) .

وبصرف النظر عن الاستثناء الموجود فى سقارة بالنسبة لصورة القديس إرميا فإننا نستطيع القول بأن فنانى باويط / سقارة لم يهتموا بالتعبير عن الشخصيات

المتعلقة بموضوعاتهم ، أما عن الاستقلالية فإنها بقدر ظهورها فى كافة الأعمال الفنية تبرز نفسها فقط فى أشد الأساليب أولية وسطحية عن طريق الاختلافات فى الشعر واللحية وأحياناً فى طريقة ارتداء الملابس ، أما الاختلافات فى الوجوه فإنها تحدث فقط بالانتقال من حجرة إلى أخرى ونادراً ما توجد فى لوحات الحجرة الواحدة ، وقد ابتكر كل فنان أسلوبه الخاص والتزم به ، وأصبح المشاهد لا ينظر إلى شخص ولكن إلى نموذج ، ويبدو لنا أن القصد كان يتجه لإنتاج أشكال نمطية لتجسيد ما استطاع الفنان أن يفهمه من روح الزهد ، إن العين العميقة الحادة النظرات، والفم الواثق أو المتدلى ، والوجه النحيل ، هذه كلها هى العناصر التى استُخدمت لتكوين صورة الخشونة وإنكار الذات ، إن الطبيعة الموضوعية للعديد من الشخصيات بعيدة كل البعد عن النماذج المعاصرة لها فى أماكن أخرى ، ويبدو أنها تعكس العقلية الخشنة والمتعصبة للمسيحية المصرية فى ذلك العصر .

الاستنتاج :

إن محاولة الحكم على خاصية هذه اللوحات المشكلة من الفريسكو تستدعى الدخول فى مضمار علم الجمال، وهذا التدريب خارج عن نطاق أهدافنا إلى حد كبير ، وعلى أية حال فإن خاصية الثبات والتشكيل لكثير من هذه الأعمال تجعل تكوين الرأى النهائى أمراً محاطاً بالأخطار ، ولا يستطيع أى شخص الادعاء بأن معظم الأعمال الفنية الموجودة فى هذين الموقعين تدل على موهبة عظيمة ، وعندما نشاهد أحياناً الشخص الرابض عند قدمى الأنبا أبوللو فى القلاية رقم أ بسقارة فإننا نجد هذا العمل العديم الكياسة لا يفصح إلا عن القليل، ونجد هنا كما فى الصور التى تمثل داود حيث تولى الفنان عن التقاليد الصارمة لصنعتة وعبر عن حركة من نوع ما مما أدى إلى انكشاف القيود التى يلتزم بها فى عمله ، وكذلك أيضاً فى الحالات النادرة التى اضطر فيها للتعبير عن بعض الانفعالات فإنه عبر عن ذلك بطريقة كلاسيكية أكثر سطحية ، كما حدث فى رسم مشاهد معركة داود وجوليات ، ولكن مدى النجاح أو الفشل فى لوحات باويط / سقارة يجب عدم إقراره بتطبيق المعايير الحديثة ، ولكن برؤية هذه اللوحات حسب خلفية تلك الفترة الزمنية التى أنتجت هذه الأعمال، مع تجميع الغرض منها ، لقد نفذت هذه الأعمال فى عصر شهد التباعد التدريجى لمصر

عن بقية العالم المسيحي مع النمو المتوازي لحركة الرهبنة الزاهدة التي صارت مصر هي المهد الروحي لها ، ولاشك أن لوحات باويط / سقارة لم يقصد بها أن تكون أعمالاً فنية عظيمة لأنها وبكل بساطة تعبر عن عقيدة وأحاسيس قاطنى الأديرة البسطاء ، وخاصية التمسك الشديد بالمبادئ التي تميز بها العمل الفنى ، والتي ربما كانت تعكس الموقف المتشدد والمتشبث بالرأى الذى اتخذته الكنيسة المصرية وتمجيدها للنموذج النسكى .

وتكشف دراستنا التي قدمناها عاليه عن لوحات باويط ، وسقارة أكثر من أى شئ آخر عن خاصيتها المركبة ولكن المحاولات مستمرة لوضعها فى إطارها المناسب ، وعلينا أن نبدأ بحقيقة أنها لا تنتمى إلى فترة معينة ولكنها تراكمت على مدى القرون بما يعنى أن ربطها بإطار خاص غير صحيح ، وكذلك أيضاً الموقف الذى توصلنا إليه بالبحث المتواصل عن «المؤثرات» ومن السهل تبرير ذلك إلى مدى محدود إلا أن لوحات الفريسكو فى باويط / سقارة تبين أن هذا الخط الذى التزمنا به فى البحث قد حملناه أكثر مما ينبغى .

إن كلمة مؤثرات تعنى ضمناً دفع القوة الفنية السائدة نحو الأقسام أو البلدان الفعالة ، بحيث يتحول فنها إلى مجرد صدى للوكالة التي تمثل القوة المركزية الطاردة ، وبالطبع فإن هذا التأثير لا يحتاج أن يكون شاملاً ، لأننا نرى أن ثقافة مركز القوة تنتشر فقط فى الإمبراطوريات ذات التركيز الشديد للسلطة القوية ، ونستطيع أن نقول على سبيل المثال أن الأشكال الفنية فى مصر القديمة قد تركت جذوراً عديدة فى الأراضى الخاضعة لها أثناء الأسرة الثامنة عشرة ، وهذا الأمر لا يثير الدهشة كثيراً لأن المصريين لم يحاولوا تشكيل «إمبراطورية آسيوية» بأية حال من الأحوال ، ولم يحاولوا فرض ثقافتهم على الشعوب الخاضعة لهم . ومما يثير الجدل أيضاً أن نعرف ما إذا كانت بيزنطة قد مارست درجة كافية من المركزية للسيطرة على الحياة الثقافية فى ولاياتها النظرية تماماً كما يقال أحياناً أم لا ، ومن المؤكد أن لدينا دليلاً واهياً يؤيد فكرة وجود محاولة مقصودة لفرض الهيمنة الفنية للقسطنطينية ، وربما كان الاشتراك المباشر فى جميع الأحوال صعباً فى ظل المناخ السياسى السائد فى ذلك العصر ، ولكن بالعودة إلى الموقف فى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس نرى أنه فى الإمكان أن تقول السلطة القيادية ما يلى : «بالرغم من المرارة التي يشعر بها

المصريون إزاء الطغيان فإن القسطنطينية وليست الإسكندرية هي المسئولة عن فرض القوة اللازمة لاستخدام أسلوب جديد فى الفن القبطى» . (١٥٧)

وإذا نظرنا إلى الدليل الذى توفر لنا من لوحات باويط / سقارة فسيظهر لنا أن هذه الفروض الجديدة لم تكن نتيجة للتأثير المباشر ولكن من خلال القنوات الثانوية ومنها الأشياء والأفكار التى أحضروها معهم ، وقد ذكرنا فى تحليل اللوحات عدداً من الحالات التى كانت فيها الأشياء المنقولة مثل الأناجيل المنيرة ، والعملات المعدنية ، والقوارير ذات المقبضين ، والمنسوجات ، والأطباق ، والميداليات مسئولة عن التعريف بالأساليب أو حتى العناصر الموضوعية فى اللوحات الديرية المصرية . وهذه الفكرة تلقى بعض المساندة عندما يفكر الدارس فى كيفية اعتبار تأدية العمل على أجزاء دليلاً على ضغط القوى الخارجية ، وليس هناك خيط متصل يربط بين هذه اللوحات لأنه لا يوجد نمط واضح يكشف عن وجود قوة موحدة ، وإذا نظرنا إلى لوحات باويط / سقارة باعتبارها وليدة للفن البيزنطى أو أى فن آخر فإننا نتظاهر بأن الفن المختلط أصل لفن أصيل ، وكذلك فإنه من الخطأ اعتبار ذلك الخليط مصرياً ، أو القول بأنه يمثل ابتكاراً أصيلاً ، إنها فى الحقيقة لن تكون إلا فناً مخلوطاً . إن الأصالة الفنية للوحات تتضح بالعودة إلى الموضوعات وتدل أيضاً على نفسها من حيث أسلوب التنفيذ من خلال خاصية المبالغة فى التباين عن الإحساس والصرامة وهما أمران واضحان فى معظم الأعمال ، وفى الطبيعة الآلية لتصوير الأشكال ، والحقيقة هى أن هذه الاعتبارات المتعلقة بالأسلوب الفنى لا تمثل الأصالة مثلما تمثل التطويع لأنها أشكال مبالغ فيها لكل ما هو موجود فى الأماكن الأخرى ولكن ذلك يفسر أن الفنان المصرى لم يكن مجرد ناسخ أنانى لأساليب الآخرين ولكنه يتمتع بما يكفى من الاستقلالية للتعامل مع الشئ وتطويعه لأسلوبه وهدفه . إن الطراز الذى طوره فنانون باويط / سقارة يختلف فى التفاصيل وإن كان يتشابه فى العموميات وكانت هذه الأصالة محدودة مثلما ظهر من التحليل الذى قدمناه ، وعلى العكس فإن وجود الأشكال والطرز الأجنبية لم يكن كلى الوجود كما أظهرت الدراسة العابرة ، ومن الناحية الموضوعية فإن الكثير مما شاهدناه للمرة الأولى يعطى انطباعاً بالطبيعة العالمية للفن المسيحى التى لا يمكن تجاهلها ، وكذلك فإن تنظيم لوحات باويط / سقارة يستخدم فى معظمه الأساليب الفنية الفطرية التى لا يمكن نقلها من مكان إلى آخر لأنها تنبثق تلقائياً .

أما عن الأسلوب فإن المشابهات كما رأينا تظهر فيه أكثر من الحقيقة ، ولا نستطيع أن نتتبع الاقتباس وليس التطويع إلا من خلال تفاصيل المادة العرضية غير الجوهرية من خلال الأفكار الرئيسية للأشكال الهندسية أو الحيوانية أو النباتية التي تظهر في ملابس الكثير من الأشخاص أو في الستائر ذات العقد .. إلخ .

وكذلك فإن السؤال عن مصادر هذه العناصر الدخيلة ليست له إجابة صريحة ، إن الدور الدقيق للإسكندرية على سبيل المثال لابد أن يظل افتراضياً لأن فن كل ولاية بيزنطية كانت أصلاته تعتمد على إنجازات عاصمتها الفنية من حيث الكم والكيف (١٥٨) وعلى كل حال فمن المعقول أن نتخيل أن الإسكندرية كانت مصدر المميزات الهلنستية التي مازالت موجودة في لوحاتنا ، ولكن الأصداء التي تدل على وجود طراز مبكر تعتبر ثانوية بصرف النظر عن المدى الواسع الذي وصل إليه الفن المصري القديم الذي اندثر بالفعل وهناك دلائل أكثر على وجود مؤثرات للفن الإمبراطوري والفن البارثي الشرقي والفن الساساني الفارسي لأن هذه الفنون كلها قد أثرت بدورها في ثقافة سوريا / فلسطين ، حقاً إن المصدر النهائي للكثير من زخارف الموزايكو بأماكن مثل إنطاكية في ذلك العصر لابد وأن يكون بلاد فارس (١٥٩) وتعتبر أنسب الوسائل لنقل الأفكار الفنية عن هذا البلد إلى مصر هي ازدهار صناعة المنسوجات بمصر التي شجعتها الكثير من الوسائل المباشرة أثناء فترات الغزو والاحتلال .

والحقيقة هي أنه لا يوجد بين هذه العناصر الأجنبية شيء لم يُعرف عن طريق القنوات الثانوية غير الرسمية وأن ذلك يوضح خاصية المكونات المستوردة المحطمة وغير المتناسقة والتي تمثل الزخارف قسماً كبيراً منها ، ومن العبث أن نصف لوحات باويط وسقارة بأنها بيزنطية أو هلنستية متأخرة أو مصرية لأن مجرد استخدام لفظ «قبطي» الذي احتضنها كلها قد أوجد هذا الارتباك على المدى الواسع ، ومن هذا المنطلق الأخير نجد أن رفض التسليم بوجود إطار مناسب قد أدى إلى التزاوج غير السعيد بين الخصائص الفنية المسيحية والوثنية ، والصفتين المصرية والأجنبية ، إنها انطلاقة احتضنت الذين تكفلوا برعايتها ، إن مناقشة فن الأديرة لها حدود فرضت نفسها ذاتياً وانتشرت على الأقل حسب الحاجة للتمييز بين المواد المسيحية والمواد الوثنية ، ولكننا نجد داخل هذه الحدود العريضة عناصر غير متكافئة وأن أية محاولة لتنظيمها تحت شعار واحد ستؤدي فقط إلى ظهور انطباع خاطئ بالوحدة سيتحول إلى شظايا عند أقل لمسة .

ويعتبر فن الأديرة ببساطة واجهة للفن المسيحي في مصر الذي يعتبر بدوره جزءاً من كيان أكبر تمثله الحركة الفنية التي كان الدافع إلى وحدتها هو العقيدة التي ألهمتها ، كما أن الإصرار على استخدام صفة مسيحي في مواجهة صفة بيزنطى لا يعتبر خطأ فاصلاً وأن البداية باستخدام الاثنين ليست مترادفة دائماً ولا تزيد عن أنها (المسيحية) ، (القبطية) ، والأمر الثانى هو أن استخدام صفة (بيزنطى) توحى مباشرة بوجود (فن خاضع للدولة) يتركز في القسطنطينية ، وبالرغم من أهمية هذه المدينة في ذلك الوقت إلا أن امتداد هذا الفن محل نزاع هنا وهذا هو ما ذكره جرابر نفسه (١٦٠) وتعتبر الاختلافات الإقليمية التي أوردها دليلاً في حد ذاتها على أن القوة الدافعة وراء هذا الفن المسيحي الشامل لكل البلدان المسيحية هي قوة دينية وليست سياسية ويجب الإلمام بهذه الحقيقة عند التطبيق الشامل لاصطلاح «مسيحي» وبذلك نتفادى أى تورط في الإشارة إلى احتكار الدولة ، والآن فإننا نستطيع تحت هذا العنوان العريض أن نقسم الأشكال القومية لهذا الفن مع عدم تجاهل تداخل العلاقات ولكننا في نفس الوقت نقدر استقلالها الضمني ، ويعتبر فن الأديرة في مصر حسب نماذجها التي قدمتها لنا باويط وسقارة عالماً مصغراً يتضمن في ذاته هذا الوضع ، حيث نجد الأصالة واضحة خلف المعالم المشتركة للفن المسيحي الشامل مع التفاضيل المختلطة.

المواقع الأخرى :

بالرغم من أن لوحات باويط /سقارة تعتبر جزءاً مما هو موجود أصلاً في هذين الموقعين إلا أنها على الأقل تشكل مجموعة متماسكة ذات خصائص محددة بوضوح مما يجعل دراسة مضمونها عملية مجزية ، أما اللوحات التي في دير الأنبا هدر ، والدير الأبيض ، ودير أبى مقار ، ودير السريان ، ودير الأنبا أنطونيوس وإسنا فهي قليلة العدد وسيئة الصيانة بحيث يصعب التوصل من خلالها إلى أية نتائج تتعلق بأساليبها الأصلية أو القول بأن هذه الأساليب كانت نموذجية بالنسبة لفن الأديرة بوجه عام أثناء الفترات الزمنية التي أنجزت أثناءها .

ولدينا اختلاف أساسى يتمثل في أنه بينما كانت لوحات باويط / سقارة موجودة في سلسلة من الكنائس الصغيرة التي تشبه القلالي من حيث المساحة الصغيرة والانعزالية وأنها قد أقيمت تذكراً لشخص أو حدث ، فإن لوحات الفريسكو التي تنتمى

إلى باويط / سقارة غير رسمية بالرغم من أسلوبها الفني الصارم ، كما ظلت ذات طابع شخصي ، والواضح أن ذلك بسبب البيئة المعمارية التي نشأت فيها ، أما اللوحات التي سنناقشها فيما بعد فإنها تعكس الوضع الرسمي الشديد الذي نشأت فيه .

ويتضمن المنظر الموجود في المحراب الشرقي بدير الأنبا هدرا القليل الذي يجعل أسلوبه مختلفاً عن نماذج باويط / سقارة ، ونظراً لحالته السيئة الحالية فقد اعتمدنا على النسخ التي عملها الدارسون عندما كانت هذه اللوحة في حالة جيدة .

يتشابه ثوب السيد المسيح مع هذا المنظر من حيث الأساسيات بينما تقترب ملابس الملاكين من تلك التي ترتديها الملائكة الأخرى التي رسمت في الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ في باويط ، مع اختلاف بسيط يتمثل في أن نموذج السيد المسيح الموجود في دير الأنبا هدرا يسند الكتاب على ركبته بينما هو في معظم لوحات باويط / سقارة يمسك الكتاب بيده اليسرى ، وربما تعود أسباب هذا الوضع إلى تطور لاحق في الأسلوب الفني (الدير الأبيض) أدى إلى تصغير حجم اللوحة وذلك بفحص لوحة الفريسكو التي بالمحراب في الحجرة رقم ٢٠ في باويط حيث وضع الكتاب في ثنية الذراع الأيسر (دير السريان) وبذلك يتضح لنا عدم وجود قاعدة محددة ، إن الشخص الممثل في الجانب الأيسر من الرسم الموجود بدير الأنبا هدرا يتميز بهالة مربعة للدلالة على الأشخاص الأحياء^(١٦١) أما الافتراض السابق^(١٦٢) بأن هذه الخاصية لم تظهر حتى القرن التاسع فإنه غير صحيح لأن لدينا نماذج من روما تعود إلى القرن الرابع ونماذج أخرى من سالونيك تعود إلى القرن الخامس^(١٦٣) وقد أثير اقتراح بأن هذه الهالة من طراز يعود أصله إلى العصر اليوناني الروماني في مصر^(١٦٤) أما صورة الأنبا إرميا التي في سقارة فتظهر فيها هالة مربعة داخل هالة دائرية وهي تمثل العبور من حياة (الدنيا) إلى الحياة الأخرى (الآخرة) (كفن مومياء من القرن الثاني بمتحف اللوفر)^(١٦٥) أما تصريح مونيريه دي فيلار بأن الرسم الموجود بدير الأنبا هدرا قريب من النموذج الذي في الدير الأبيض فإنه لا يستند حتى إلى مجرد المقارنة السطحية ، وإذا تركنا التشابهات المتوقعة حسب الفكرة الشائعة فسنجد العديد من نواحي الاختلاف .

إن صورة السيد المسيح بدير الأنبا هدرًا تمتلئ وهو بدون لحية بينما هو ملتج في الصورة التي بالدير الأبيض ، ولذلك فإن الملاكين اللذين في لوحة الدير الأبيض قد حل محلها أربعة ملائكة يؤدون جميعاً عملية الكتابة وقد رسم كل منهم داخل دائرة ، وهذه الطريقة في الرسم نراها مطبقة بشكل جيد في نسخ الإنجيل التي من القسطنطينية^(١٦٦) وكذلك أيضاً في اللوحات البعيدة في روسيا .^(١٦٧) لقد كان الفنان الذي رسم لوحة الفريسكو بالدير الأبيض من الأرمن^(١٦٨) ونستطيع القول بأنه كان يعمل على تقليد نماذج معروفة لديه في وطنه ومن الصعب على الدارس أن يحدد خصائص وجه السيد المسيح في هذه اللوحة بسبب التلف الذي لحق بالرسومات ، ولكن النسخ التي حصل عليها كليات من الهيكل الجنوبي أكثر وضوحاً ، حيث نجد هنا أن الصليب المرسوم داخل دائرة قد أمسك به ملاكان ورسم على جانبيه العذراء ويوحنا المعمدان ، والفكرة الأساسية التي يدل عليها الصليب الموقر شائعة ولها نماذج منتشرة على نطاق واسع^(١٦٩) وهذه الإشارة التي ترجع إلى عملية صلب السيد المسيح لم تزج المصريين والحقيقة أن التئويها غير المباشرة بهذه الحادثة تبدو مقبولة دائماً ، وتبدو العذراء ويوحنا المعمدان في وضع مختلف ولدينا نماذج عديدة لهذا الوضع التصويري^(١٧٠) إن أشكال الأشخاص قد رسمت بطريقة غير متميزة كما أن الأوضاع المختلفة للملائكة في هذه اللوحة قد رسمت بطريقة هوجاء بينما ظهرت قسّمات وجوه الملائكة الأربعة بطريقة أولية وقد رسم يوحنا المعمدان مرتدياً الملابس المعتاد وهو الرداء المشدود بالحزام والعباءة المفتوحة من الأمام ولكنه بدون جلد الماعز الذي اعتدنا رؤيته مغطياً كتفيه وصدره والذي يساعد دائماً على تمييز صورته عن صور الأشخاص الآخرين^(١٧١) وتكشف هذه اللوحات التي من الدير الأبيض عن موهبة فنية متواضعة وتعطى انطباعاً بأنها مصنوعة بيد ناسخ غير مكترث .

ونجد في الهيكل الجنوبي صورة صفين من القديسين ، الصف الأول فوق الثاني وقد تعرضا الآن للتلف وليس أمامنا من وسيلة لدراستها إلا النسخ التي أوردها كليات ، وهي تبين أن جميع القديسين الذين ظهروا في هذه الصور قد رسمت لهم وجوه كاملة كما رسمت ملابسهم بنفس الطريقة التي رسمت بها ملابس الشخصيات في لوحات باويط / سقارة ولكنها رسمت داخل مجموعة من البواكي وهي طريقة صادفناها مرة أخرى في دير أبي مقار ، ولكنها لا تخص مصر وحدها^(١٧٢) وصور هؤلاء الأشخاص تحمل نفس الملامح الأساسية التي تتميز بها اللوحات المرسوم فيها الصليب ، وهي تعطى تأثيراً خشناً وضعيف الخيال .

وتعوق الحالة المؤسفة التي وصلت إليها لوحات دير أبى مقار القيام بأية دراسة فنية لمضمون هذه اللوحات ، وأفضل صورة محفوظة من هذه اللوحات هي صورة ملاك الشاروبيم وهي إحدى لوحات السقف الداخلى الذى يتخذ شكلاً مثنى الأضلاع وهو الشكل الذى يتضمن الرؤوس الأربعة للأربعة حيوانات التى شاهدها حزقيال فى الرؤيا ، ويبدو أن ظهورها هنا له معنى يتجاوز المحلية سواء كتخليد لذكرى تكريس الهيكل أو تسجيل لصورة ملاك الشاروبيم الذى له أربعة وجوه والذى رافق القديس مكاريوس كل أيام حياته، كما أنه يرمز كذلك للأديرة الأصلية الأربعة القائمة بوادى النظرون . (١٧٣)

ويعتبر منظر يوحنا المعمدان وهو يضع يده على حمل الله أساسياً فى مقارنة هذه الصورة مع تلك الموجودة فى نموذجى الدير الأبيض ودير الأنبا أنطونيوس ، ومن المؤكد أن النسختين اللتين بدير الأنبا أنطونيوس تتبعان بدقة هذا الأسلوب التصويرى، خاصة العبادة التى سبق ذكرها فوق الكتفين والصدر ، أما عن التفاصيل الأخرى فإن اللوحتين اللتين بدير أبى مقار ودير الأنبا أنطونيوس مختلفتين خاصة فى خصائص الوجه ، فنجد أن الوجه الذى بدير أبى مقار بيضاوى وكذلك العينين ، أما اللحية فهي كبيرة وكثيفة مع ملاصقة الشعر للرأس ، أما فى دير الأنبا أنطونيوس فإن الوجه يتميز بشكل يشبه ثمرة الكمثرى واللحية طويلة وغير منتظمة الشكل ، والشعر أشعث ومنسدل على الكتفين (أقدم مثال موجود فى صورة يوحنا المعمدان على عرش مكسميانوس) (١٧٤) وتظهر فيه العينان كفصى يرتقال ، مع استقامة الطرف الأعلى وقد رسمت بالقرب من الأنف على خلاف العادة والصورة التى فى دير أبى مقار تتميز بالأظافر الطويلة فى اليد اليمنى ، ونجد بالنسبة لهذين النموذجين أن نموذج دير الأنبا أنطونيوس أقرب إلى الطريقة التقليدية المتبعة فى رسم صورة يوحنا المعمدان (١٧٥) بينما لا يتميز نموذج دير أبى مقار إلا بالقليل مما يفرق بين صورة يوحنا المعمدان عن غيرها من صور القديسين فيما عدا العبادة الخارجية . (*)

وتكشف اللوحات التى فى هيكل الأنبا بنيامين والهيكل الشمالى عن نظام تشكيلى منفذ بعناية فائقة فنجد أن صورة الأربعة والعشرين قسيساً موضوعة بين نوافذ الحوائط الثلاثة الشمالى والجنوبى والشرقى بنظام متناسق ، ونجد فى الهيكل

(*) يقوم كل فنان برسم صورة الشخصية موضوع لوحته من الذاكرة بناءً على مايعرفه من معلومات عن هذه الشخصية مضافاً إليها أحاسيسه الخاصة ونظراته الشخصية فيما يطلق عليه اسم : الرؤية الذاتية للفنان ، ولذلك فإن صورة الشخصية الواحدة تختلف فى بعض التفاصيل من فنان لآخر - (المترجم) .

الشمالي أن الفراغات بين النوافذ قد شغلتها سلسلة من صور الشخصيات الرهبانية التي تقف في المواجهة بينما تشغل الفراغات العليا التي بين الأقواس الثمانية للشكل المثلث الأضلاع صور أشخاص متقابلة في مواجهة الداخل وهي مرسومة بطريقة تسمح بشغل الفراغ حسب رغبة الفنان ، وكذلك فإن الشبايك التي داخل أربعة من هذه الأقواس مكونة من اثنين صغيرين في كل حالة ، ويفصل بين كل زوجين شخص واقف بينما تشغل الفراغات الأصغر على كلا الجانبين وأعلاهما دوائر على شكل ميداليات ، أما فراغات الحائط السفلى فتشغلها صور أشخاص أكبر حجماً داخل براويز خشبية مع صور أصغر حجماً لشخصيات أخرى في لوح علوي ، ويعتبر هذا الجهد الذي بذل لإنجاز هذا النظام الزخرفي المتوازن متناقضاً مع الطريقة العشوائية غير المنتظمة التي استخدمت في باويط وسقارة .

أما اللوحات التي في دير أبي مقار فإنها لا تقدم لنا إلا القليل فيما يتعلق بالأسلوب الفني ، أما صورتى الراهبين اللذين بحالة جيدة من دير الأنبا بولا ودير الأنبا أنطونيوس فإنهما مختلفتين قليلاً عن النماذج الأصلية التي في باويط وسقارة ومرة أخرى نقول أن صور الأشخاص مختلفة في نواح كثيرة منها طريقة ارتداء الملابس ، وأشكال اللحى .. إلخ بينما ظلت ملامح الوجوه متطابقة ، إن ثوب الأنبا بولا المصنوع من خوص التخل متفرد وليس له مثيل وهو محاولة لتصوير نوع من الملابس التي استخدمها الرهبان أو النساك مما يجعل مهمة البحث عن نماذج مماثلة لهذا الثوب في الأماكن الأخرى مهمة محفوفة بالأخطار ، ولاشك أن هناك أوجه تشابه بين ملابس المتوحد ذات الحالة الجيدة في لوحة المحراب في هيكل الأنبا بنيامين ، وبين صورتى السيد المسيح وأدم اللتين في اللوحة التي تعود إلى القرن الحادى عشر في الكنيسة الصغرى المحفورة في الصخر ، والتي تحمل اسم القديسة بربارة في سوجنالى بإقليم كباوكية^(١٧٦) ذلك لأن خصائص الوجه واحدة في اللوحتين مع ملاحظة الشكل المميز للأنف بالذات ، لأنه في كلا اللوحتين طويل ورفيع مثل القلم الرصاص وليس به رسم للفتحتين بالإضافة إلى استدارته عند القاعدة ، وتعتبر أشكال الوجه واللحية والشعر متقاربة إلى حد كبير .

وتتنمى اللوحات التى بدير السريان إلى نفس الفترة التاريخية ، حيث أن نصف القبة الجنوبية فى الطرف الشرقى من الكنيسة تربط بين موضوعى بشارة الملاك للعدراء وميلاد السيد المسيح ، والأول منهما مرسوم بطريقة تتمشى مع التقليد الممتاز فى عمل الأيقونات ، وهناك مقارنة دقيقة سنقوم بها مع لوحة الموزايكو التى فى بارونز وتعود إلى القرن السادس الميلادى ^(١٧٧) فهنا كما هو الحال فى لوحة دير السريان تجلس العدراء مريم فى مدخل المبنى وقد رفعت يدها اليمنى إلى وجهها بينما تسند يدها اليسرى على ركبتها وفى نفس الصورة يتقدم رئيس الملائكة جبرائيل وقد أمسك بيده اليسرى عكازاً ومد يده اليمنى نحو العدراء ، والاختلاف الأساسى هو أن العدراء مريم تحتل مكانها إلى اليسار بينما يتقدم رئيس الملائكة جبرائيل من اليمين ، ولكن الوضع عكسى بالنسبة للوحة بارونز ويعكس الرسم الذى فى دير السريان من ناحية هذا الموضوع تقليداً أقدم زمنياً نجد له أمثلة صادقة فى سراديب الموتى بينما أصبح النموذج الثانى هو الشائع بعد القرن السادس ^(١٧٨) وهو عادى أيضاً بالنسبة للآثار التى من سوريا وفلسطين ، وكذلك فإن طريقة رسم ميلاد السيد المسيح فى دير السريان تتبع تقليداً طويلاً فالطفل ملفوف فى أقمطة ، وقد جلس يوسف النجار فى وضع التأمل بينما استندت العدراء إلى أريكة ، وهذه العناصر الشائعة قد رسمت بعضها إلى جانب بعض بنفس الأسلوب ، وقد تركت الأقمطة التى لف بها الطفل فى لوحة دير السريان الساقين مكشوفتين بينما جرت العادة على لف الطفل بكامله فى الأقمطة ^(١٧٩) بالرغم من أن هناك نموذج من مدينة دلفى (القرن الثانى عشر) ^(١٨٠) يتفق مع النسخة المصرية (ربما كانت الساقان فى لوحة الموزايكو التى فى دلفى قد غطيتا بلفافة محكمة من الجلد وهو ما يتناقض مع الثنيات الفضفاضة على الجزء العلوى من جسم الطفل) إن الطريقة التى وضعت بها الأقمطة على جسم الطفل فى لوحة دير السريان مميزة وهى مكونة من سلسلة من الثنيات المتشابكة على شكل حرف "V" وهى أكثر دقة من مجموعة الشرائط الملتفة حول الجسم أو القماط الذى على شكل شرنقة الذى يظهر فى بعض اللوحات ^(١٨١) وتتكون الاختلافات التى تظهر فى صورة الميلاد عادة من تضمين أو استبعاد الشخصيات الثانوية أو فى تضمين العناصر التى ترتبط بالقصة الرئيسية مباشرة ومنها على سبيل المثال إبراز صورة استحمام الطفل يسوع وهى ليست ضمن مكونات لوحة دير السريان ربما لافتقاد الفراغ ، ومن المعالم الشائعة صورة المجوس الثلاثة وقد رسموا فى لوحة دير السريان على شكل ملوك بما يتعارض مع التقليد

المتعارف عليه زمنًا طويلاً والذي يحتم ارتداعهم عباءات فارسية مع أغطية للرأس من فريجيا^(١٨٢) ومن المفروض أنها مشتقة من النماذج الأصلية التي يستخدمها أتباع ميثرا^(١٨٣) ومن جهة أخرى فإننا نجد أن أحد الرعاة في اللوحة المصرية يرتدى ملابس ذات مظهر شرقي مميز .

أما موضوع موت العذراء مريم وصعود جسدها الذي يظهر في نصف القبة الشمالي فقد كان نادراً في الأيقونات المسيحية المبكرة ولم يصبح شائعاً حتى القرن الثامن^(١٨٤) ففي تلك الفترة المبكرة كان يجري تصوير ميلاد السيد المسيح فقط ، وكانت العذراء مريم ترسم في العادة واقفة حتى في الأوضاع المنفردة ويحيط بها الملائكة أو الرسل ، وهناك صورة لها على تابوت من سرجوسة يعود إلى القرن الرابع يمثلها وهي ترفع يدها إلى السماء بينما أمسكت بها يد أخرى تجذبها إلى أسفل وقد تم الجمع بين المنظرين فيما بعد. أما العناصر المشتركة في جميع المناظر الخاصة بهذا الموضوع فهي تمثل العذراء مستلقية على النعش ويحيط بها الرسل بينما السيد المسيح خلف النعش وقد أمسك بروح أمه في شكل طفل ملفوف بالأقمطة في حضور الملائكة ، وسواء كانت لوحة الفريسكو الدائرية التي في أعلى الكنيسة بدير السريان تتضمن صورة السيد المسيح صاعداً إلى السماء ومعه روح العذراء مريم أو العذراء نفسها كما هو واضح في نماذج أخرى فإن هذا الأمر سيظل افتراضياً نظراً لتلف اللوحة في هذه الجزئية^(١٨٥) وهناك اختلاف واضح بين لوحة دير السريان واللوحات المماثلة الأخرى وهو أن رسم صورة العذراء في اللوحة المصرية يجعلها راقدة ورأسها إلى اليمين بينما رسمت الرأس في اللوحات الأخرى إلى اليسار^(١٨٦) وهناك اختلاف آخر هو تضمين اللوحة ملاكين يحملان مروحة حسب الطقس وهو ما تتميز به لوحة دير السريان ، وعلى كل حال فإن هذا يمثل تطبيقاً متشدداً لقواعد التناسق ، ويوجد دائماً قدر معين من التوازن بين صور الأشخاص في اللوحات التي تمثل الموت والصعود ولكن ليس بنفس الدرجة ذلك أننا نرى السيد المسيح في لوحة دير السريان واقفاً بوجه عام في المواجهة خلف منتصف النعش وعلى جانبيه ملاكان داخل دائرتين، بينما تقف عند كل طرف مجموعة مكونة من خمسة من الرسل بينما يتوازن شخص بطرس وهو ينحني فوق رأس العذراء مع شخص يوحنا عند قدميها ، وتتضح محاولة بعث الحياة في هذا التشكيل برسم الرسل وهم يتخذون أوضاعاً معينة ولكنها تنهزم أمام الطبيعة المفرطة في التصنع للمنظر بوجه عام ، ومن الواضح أن رسم هذا المنظر

قد استند إلى بعض المصادر المشكوك في صحتها (١٨٧) (*) إن إبراز الحكايات الخاصة بحياة العذراء مريم في دير السريان يدل على الاهتمام المتزايد بشخصيتها في تاريخ الأيقونات التي تعود إلى هذه الفترة ، وقد جرى تبسيط ذلك بشكل ممتاز في اللوحات الموجودة في كنيسة أجيا صوفيا في كيف ودير دافنى (١٨٨).

وقد وجدت نسخة دير السريان ممثلة في اللوحة المرسومة في المحراب في نصف القبة الغربى وهى مختلفة عن النماذج الأقدم زمنياً فى باويط وسقارة المتشابهة فى الأسلوب مع تفاصيل معينة ، والسيد المسيح هنا يمسك بيده اليسرى الكرة الأرضية التى يشغلها رسم كبير للصليب وهو رسم ليس له مثيل من قبل بينما أحاط الرسل بجانبى العذراء مريم ، ومرة أخرى نجد أنفسنا أمام محاولات لبعث الحياة فى الشخصيات بينما تشبه الطريقة التى ينظر بها بعض الرسل إلى أعلى تجاه السيد المسيح المهارة التى تمثلها الصورة الموجودة بكنيسة القديسة صوفيا فى سالونيك (القرن التاسع) (١٨٩) ونجد أن الرأس فى الحالتين قد رسمت أفقية أو شبه أفقية فوق العنق ، ولا شك أن نموذج دير السريان قريب من نموذج رابولا أكثر من أى نموذج مصرى آخر بالرغم من استمرار بعض الاختلافات ولسنا متأكدين مما إذا كانت هذه اللوحة وغيرها من اللوحات من عمل فنان سورى أو فنان مصرى ، ولا يقبل هوايت ما يقال من أن النقوش السريانية المصاحبة للوحات دليل على مسئولية الفنان السورى ويفضل فكرة أن المسئول عنها فنان مصرى ، ومن المؤكد أن الرسم الأقدم زمنياً الواضح تحت الرسم الحالى فى نصف القبة الغربى كان من عمل السريان الذين أعادوا بناء الدير بعد عملية النهب التى حدثت سنة ٨١٧ للميلاد . أما الرسم الأخير والرسومات الأخرى التى فى الطرف الشرقى للكنيسة فقد أنتجت بعد ذلك بمائة عام تقريباً ، وفى ذلك الوقت كان العنصر السريانى فى الدير مازال سائداً ، وليس هناك ما يدعو للشك فى أن الرسومات والنقوش من عمل نفس الفنان ، وهناك بعض الشك فى انتماء لوحات دير السريان إلى نفس الفترة التاريخية فمن حيث ملامح الوجه نجد أن كافة صور الأشخاص لها ملامح متشابهة أى نفس الأنف الرفيع الطويل والكبير نسبياً، العيون الواسعة ، والفم الصغير ، ويحمل نموذج المسيح فى صورة نياحة

(*) هذه الصور لا تعود إلى مصادر مشكوك فيها ولكنها فعلية مذكورة فى التقليد الكنسى كما أن أحداثها وردت بالتفصيل فى التاريخ الكنسى المحفوظ بالكنيسة القبطية التى تعظم العذراء وتعطيها الكرامة اللانثقة بها . وفى نفس الوقت تعيد الكنيسة عيداً لهذه المناسبة (أنظر سنكسار اليوم الحادى والعشرين من طوبة) - (المترجم) .

العذراء وصعود جسدها وهي اللوحة التي تقدم لنا أفضل فرصة لعمل المقارنات مع النماذج الأخرى تشابهاً قليلاً مع صور الوجه المعاصرة في الأماكن الأخرى وليس تأكيداً في العالم البيزنطي^(١٩١) وتوجد ثلاثة ملامح واضحة على وجه الخصوص وهي الشكل المستقيم للأنف ، الذي يتعارض مع الأنف الروماني المفضل في ذلك الوقت ، والشعر المنسق الذي يدل على أنه أكثر كثافة وطولاً كما أنه أيضاً أشعث ، واللحية الصغيرة المدببة التي هي أكثر دقة من المعتاد ، وكذلك أيضاً الشكل البيضاوي للوجه في النسخة السريانية والذي يتميز بعدم وجود دلائل تبين تركيب العظام وهو يتعارض مع الشكل ذي الأركان ، وهو ما جعلنا نتصور أنفسنا في مدرسة أشد تحديداً بالكنيسة الصغرى بدير الأنبا أنطونيوس كما سيرد فيما بعد ، ولكن هناك فارق زمني بين الاثنين يقدر بحوالي قرنين ، وإذا كان الفنان المسئول عن اللوحة التي في دير السريان سرياناً فلا بد أنه كان على ما يبدو ينتج طرازاً معروفاً في تلك المنطقة ، وإذا صح ما ذكره هوايت عن اعتبار لوحات الفريسكو السريانية من ابتكار فنان مصري فمن المتوقع أن نتبع الدلائل على وجود تقليد محلي ، ولكن ليست هذه هي القضية.

وتتنمى اللوحات التي في دير القديس أنطونيوس إلى عصور عديدة ومن بين أقدم اللوحات به تلك التي في الكنيسة الصغرى المتصلة بالرواق^(١٩٢) والتي يفيد نص أرمني بأنها قد تعود إلى القرن الثاني عشر ، وقد ذهل نيتشتيلوف للتشابه بين هذه اللوحات ومثيلتها التي بالدير الأبيض (سنة ١١٢٤ للميلاد) ومن السهل إمكانية عمل مقارنات معينة بين المجموعتين منها شكل الصليب المرصع الذي رسم كأداة للزخرفة على يمينها ، وأيضاً فإن الأركان التي تسند الدائرة لها نفس المظهر الخشن كمثيلتها بالدير الأبيض التي تسند الدائرة التي تتضمن الصليب ولها نفس المظهر المحزن ، ولا شك أن التلف الجزئي الذي أصاب لوحة الدير الأبيض يجعل من الصعب عمل المقارنة مع العنصر الأساسي وهو وجه السيد المسيح ، أما الملابس فقد رسمت بطريقة مختلفة قليلاً ذلك أن الرداء الخارجي (العباءة) تغطي الركبتين في لوحة دير الأنبا أنطونيوس بينما هي في الدير الأبيض تتقاطع على الركبة اليسرى ، ويستقر الكتاب على الركبة في كلتا اللوحتين ولكن السيد المسيح في دير الأنبا أنطونيوس يمسك أيضاً بشئ لا يمكن تحديده في يده اليسرى ، أما الشخصيات الرئيسية المصاحبة للسيد المسيح فهي نفسها في الصورتين وهي شخصيات العذراء مريم ، ويوحنا المعمدان ، والملائكة الأربعة ،

أما فى دير الأنبا أنطونيوس فقد صورت الملائكة الأربعة ولكن برؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين (مع هيئات ملائكة السيرافيم) بينما رسمت فى الدير الأبيض كشخصيات آدمية وقد سبق لنا ذكر الاختلافات بين صورتى يوحنا المعمدان فى هذين الديرين .

ولذلك فإن الصلة التى افترضها نيتشتيلوف بين اللوحتين غير مقنعة لوجود اختلافات فى المضمون والأسلوب ، فإن المشاهد يرى وجه العذراء مريم بالدير الأبيض قد استطال وأن الرأس تتخذ شكل القبة بينما هى فى الدير الأبيض تتخذ شكلاً بيضاً ، والملامح الواضحة للأشخاص المصاحبين للسيد المسيح فى هذه اللوحة تتمثل فى الذقن المرسومة تحت الفم الصغير الحجم أما خصائص وجه السيد المسيح فقد أشرنا إليها بشكل غير مباشر عندما تحدثنا عن اللوحة السريانية ، وتتمثل الاختلافات الرئيسية فى العينين اللتين بشكل اللوزتين وخصلة الشعر النازلة على الجبهة بدير الأنبا أنطونيوس ، وهذه الخاصية الأخيرة لم أجد لها شبيهاً فى أى مكان آخر ، وحيث أن الصلة الافتراضية بين لوحتى دير الأنبا أنطونيوس والدير الأبيض مشكوك فيها فإن الفكرة التى تربط بينهما وهى أن اللوحتين من عمل الأرمن، يصعب إثباتها ، أما النص الأرمنى فإنه يدل على وجود الأرمن بدير الأنبا أنطونيوس وأنهم قد عملوا بالدير الأبيض كفنانين مما يجعل فى الإمكان القول بأنهم أدوا نفس الوظيفة بدير الأنبا أنطونيوس .

وربما كانت لوحة ذبح إسحاق تعود إلى نفس الفترة التاريخية (القرن الثانى عشر) وهى تقترب فى فكرتها من نموذج أقدم زمنياً منقول عن المخطوط البيزنطى ، أما الاختلاف الحقيقى الوحيد فهو أنه بينما ينظر إبراهيم إلى الخلف فى لوحة دير الأنبا أنطونيوس ، فإنه فى نموذج المخطوط البيزنطى ينظر عالياً إلى الأمام ، وكذلك فإن المواقف التى اتخذها إبراهيم فى اللوحتين متشابهة وتتمثل فى تقدم القدم اليسرى قليلاً ، ورفع الذراع الأيمن ، والإمساك بالسكين وأيضاً اجتذاب يد إبراهيم اليسرى رأس إسحاق إلى الخلف عن طريق الإمساك بشعره مع ربط يدي إسحاق خلفه ، والطران هنا مختلف تماماً عن نسختى سقارة والبجوات .

أما صور البطارقة فقد رسمت جميعها بشكل واحد فجميعهم يقفون فى المواجهة بوجوه كاملة وقد أمسك كل منهم بكتاب فى اليد اليسرى ومعطياً إيماءة البركة بيده اليمنى ، ويتميز كل منهم بلحية طويلة ويرتدى فوق الرداء الطويل الواصل إلى الكعبين

العباءة الكهنوتية التي تحيط بالكتفين وتهبط إلى مقدمة الجسم كشريط طويل من الكتان ، وهذا الشريط مزخرف بأربعة صليبان بالطريقة المعهودة ، وقد وضع صليبان منهما على الكتفين والصليبان الآخران على الشريط الرأسى المتدلى من كلا الكتفين بمعدل صليب واحد لكل من طرفى الشريط^(١٩٣) (هذه القطعة من الملابس الكهنوتية يطلق عليها اسم العباءة الأسقفية)^(١٩٤) .

أما عن لوحات القديسين المحاربين فهي فى حالة يرثى لها أو أعيد ترميمها ، واللوحة الوحيدة المبين عليها تاريخ إنجازها هي التى تصور القديس مرقوريوس^(١٢٣٣) ، ويظهر لنا من الفحص أن رسم الحصان قد تعدل فى تاريخ لاحق^(١٩٥) ، ومن المعتاد أن يرسم الحصان من وضع جانبي أو نصف جانبي ويبدو أن تلك هي الحالة التى تنطبق على هذه اللوحة ، وعلى كل حال فقد عُدلت الرأس بحيث أصبح الحصان مستديراً بوجهه كاملاً نحو المشاهد ، وتتميز كافة لوحات القديسين المحاربين التى رُسمت فيما بعد ووضعت فى الرواق بأنها قد خضعت لهذا التعديل (القديس بقطر، والقديس تادرس) وربما تكون لوحة القديس مرقوريوس قد تعدلت بحيث تتماشى مع هذا الطراز الأخير ، ويعتبر بيانكوف^(١٩٦) أن لوحة القديس مرقوريوس تعاصر زمنياً اللوحات الأخرى التى فى الرواق ، ولكن من الصعب أن نعرف الكيفية التى توصل بها إلى هذا الاستنتاج ، وبصرف النظر عن الدليل الذى ذكرناه فإن التشابه فى الأسلوب محدود . إن صورة القديس مرقوريوس من حيث الوجه تنتمى إلى المجموعة التى التقينا بها مراراً أثناء هذه المناقشة لأنها تتميز بنفس شكل الوجه ، ونفس الأنف ، ونفس العينين ونفس الشعر واللحية ، أما بالنسبة للأشخاص الآخرين فإنهم يتخذون جميعاً نفس الوضع الأمامى ، أما القديس مرقوريوس فإنه بالرغم من أن جذعه يتمشى مع هذه الطريقة التقليدية فى الرسم ، إلا أنه يدير رأسه بعيداً عن الوسط بقليل ، وكذلك فإن القديسين الآخرين يلبسون الأكاليل فيما عدا القديس جرجس ، وقد رسمت وجوههم جميعاً حسب طراز مختلف تماماً . وتدل جميع الدلائل على أن لوحة القديس مرقوريوس تعود إلى فترة زمنية أقدم ويؤيد نيتشتيلوف هذا الرأى ، وهو أيضاً يعتبر أن لوحة القديس جرجس تنتمى إلى نفس تاريخ لوحة القديس مرقوريوس ، ولدينا هنا دليل أيضاً على أن رأس الحصان قد تعدلت لكي تتخذ الوضع الأمامى ، وعلى كل حال فإن هذين القديسين مختلفين كما لو كانا معاصرين لبعضهما ولكن من عمل فنانين مختلفين .

أما لوحات الشخصيات الرهبانية التي في الصحن فمن الصعب الآن التمييز بينها وقد اعتبر نيتشتيلوف تلك اللوحات ضمن أحدث اللوحات بالكنيسة وهي من بعض النواحي تشبه لوحات النساك التي في كنيسة السواح في حصن دير أبى مقار التي تعود بلا شك إلى القرن السادس عشر^(١٩٧) وقد وضعت كل من المجموعتين داخل بواكى متصلة ، بالرغم من أن هذه الحالة شائعة كما ذكرنا من قبل وهناك تشابهات في ملامح الوجوه التي في المواجهة خاصة في العيون الكبيرة الواسعة والأنوف ذات الفتحات الأكثر وضوحاً من ذى قبل وكذلك فإن بعض الشخصيات في كلا الموقعين تحمل صليباً صغيراً في الأيدى اليمنى ، وتختلف هذه العادة من مكان إلى آخر ونجد في دير أبى مقار أن ثنيات الرداء الخارجى ظاهرة بوضوح وتتقاسم المجموعتان الاشتراك في خشونة الأسلوب مما يجعلنا نفترض أنها لوحات متأخرة ، ومن ابتكار محلى وتعود لوحات قيامة السيد المسيح من بين الأموات ، والنسوة حاملات الطيب إلى فترة زمنية مبكرة . والموضوع الأخير الذى استخدم زمنياً طويلاً ضمن موضوعات فن الأيقونات المسيحى، قد يعود إلى القرن الثالث الميلادى في دورا يوروبوس^(١٩٨) وفي هذا النموذج تحمل النسوة مشاعل بالإضافة إلى أوعيتهن ، وهذا المنظر غير عادى أما النسخة التي في دير الأنبا أنطونيوس فإننا نجد فيها اثنتين من النسوة الثلاثة ، وكما هي العادة فإنهما تحملان أوعية صغيرة تحتوى على الطيب ، أما المرأة الثالثة فقد رُسِمت منفردة ، وقد حدث الجمع بين الفكرتين اللتين تصوران القيامة والنسوة اللائى عند القبر في لوحة رابولا^(١٩٩) ونظراً لعدم وجودها في الفن الهلنستى فقد افترضنا أن ذلك هو بداية لفن الأيقونات في سوريا^(٢٠٠) كما أن الجمع بينهما يمثل أحد المعالم الشائعة في لوحات كبادوكية خلال الفترة التي بين القرنين العاشر والثاني عشر .^(٢٠١)

وتماثل صور رئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل المرسومة على القوس الذى يؤدي إلى الهيكل النماذج القديمة من بعض النواحي^(٢٠٢) فكلاهما يحمل في اليد اليمنى عكازاً يعلوه صليب وكرة أرضية في اليد اليسرى ، كما يرتدى كل منهما البطرشيل المزخرف فوق الثوب الفضفاض المشدود بالحزام عند الوسط ويمكن مقارنتها من هذه الناحية بصورة رئيس الملائكة روفائيل في باويط^(٢٠٣) فيما عدا أنه لا يتمنطق بالحزام ، وهناك اختلافات أخرى نراها في اللوحات التي بدير الأنبا أنطونيوس فإن رئيسى الملائكة ميخائيل وجبرائيل قد ربط شعر كل منهما بشريط فوق

الجبهة مباشرة مع جوهرة ثمينة في وسط الشريط ، وكان المعتاد في العصور الأولى أن يترك شعر الملاك بدون رباط وأن استخدام الشريط بدأ من القرن السادس الميلادي فصاعداً (٢٠٤) ويتميز الشعر الذي في نماذج دير الأنبا أنطونيوس بأنه طويل علاوة على أنه مربوط عند قاعدة العنق بشريط يمكن رؤية طرفيه على كلا جانبي الرأس ونشاهد هذه الخاصية أيضاً في باويط بالرغم من أن المشاهد هناك يلاحظ شريطاً مزدوجاً على كل من الجانبين . (٢٠٥) ونستطيع رؤية مقارنة دقيقة خاصة فيما يتعلق بالطريقة التي يمتد بها الشريط أفقياً مع الانحدار النهائي عند الطرفين ، وهو ما يتضح لنا بالنظر إلى رأس رئيس الملائكة ميخائيل على أيقونة تعود إلى القرن الحادي عشر ومحفوظة الآن في البندقية (٢٠٦) وفي هذه الصورة أيضاً نشاهد الجوهرة في وسط الجبهة ، أما من جهة المنظر الأمامي فإن الملائكة المرسومة في دير الأنبا أنطونيوس يتكرر في صورتها معالم نفس الأسلوب الذي ذكرناه مراراً في دراستنا لهذه اللوحات الأخيرة ، إنها تتميز بنفس الوجه البيضاوي ، ونفس الأنف الرفيع الطويل ونفس الفم الصغير ونفس العينين الكبيرتين الواسعتين .

وهذه اللوحات الأخيرة المحدودة العدد لا تكشف حتى عن أقل درجات الاستقلال الفني الذي نلمسه في لوحات باويط وسقارة ، أما عن موضوعات هذه اللوحات فقد اختيرت من بين عدد محدود من الموضوعات الشائعة بالرغم من أن ذلك يرجع إلى أنها موجودة كلها بالكنائس حيث يكون الاختيار محدوداً دائماً ، وعلى العكس من ذلك فإننا لا نجد دليلاً يجعلنا نسلم بأن هذه اللوحات تتبع الفن البيزنطي خلال تلك الفترات الأخيرة أكثر مما كان فيما مضى ، إذا نظرنا إلى الموقف السياسي استطعنا أن نقدر مدى ابتعاد هذه اللوحات عن التبعية للفن البيزنطي ، ولاشك أن الفتح العربي في سنة ٦٤١ للميلاد قد فصل مصر سياسياً عن حكامها النظريين الذين توقفوا منذ زمن طويل عن ممارسة أية قوة حقيقية تجاه البلد (٢٠٧) أما من الناحية الروحية فقد استمر الصدع الموجود منذ أواسط القرن الخامس الميلادي ، أما النتيجة الرئيسية للفتح العربي فهي عودة مصر مرة أخرى للحكم المباشر الفعال الذي لم يتعود عليه السكان الأصليون ، أما عن الحياة الثقافية للمسيحيين بالرغم من خضوعها للضغوط والمؤثرات التي مارسها الأغلبية المسلمة فقد استمرت في التعبير عن الأحوال المتغيرة ، ويصدق هذا القول بوجه خاص على الأديرة البعيدة عن العمران ومع استمرار تلك الأحوال فإن المسلمين لم يحاولوا تحديد خروج ودخول المصريين والأجانب وبذلك ظلت قنوات

الاتصال بين المجتمعات المسيحية مفتوحة وظلت هذه الوسائل غير الرسمية مسئولة عن التعريف بالعناصر الأجنبية في الفن المصري . ويمكن أن نرى نتيجة هذا التدفق في لوحات الدير الأبيض ودير السريان ، وربما أيضاً دير الأنبا أنطونيوس حيث كان الأرمن والسوريون يعملون بالفن فقد أصبحت الأديرة أقل حفاظاً على المصريين الأصليين ونعرف من القرن الثالث عشر على الأقل أن دير الأنبا أنطونيوس أقام به سوريون وأرمن وأحباش بالإضافة إلى المصريين وليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن ذلك كان موقفاً جديداً أو أنه لم يتكرر في أماكن أخرى . وعلى ذلك نقول أنه حتى هذه الأديرة التي كان المصريون مسئولين فيها عن الزخرفة أصبحت مفتوحة لاستقبال المؤثرات من العناصر الأجنبية التي عاشت مع المصريين جنباً إلى جنب، وربما استمرت الأعمال التي يمكن نقلها من مكان إلى آخر في أداء دورها . وبذلك أضيفت لوحات الموزايكو التي يمكن نقلها إلى تلك التي ذكرناها وقد بدأ ظهورها في القرن العاشر وحظيت بفترة ازدهارها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . (٢٠٨)

وقد تميز فن الأديرة في هذه الأوقات الأخيرة باختلاط الأنساب واعتمد على جنسية الفنان أو الولاية التي قدم منها الشيء الذي يتخذ دور النموذج ، ولهذه الأسباب اتخذ فن الأديرة شكلاً أقل ترابطاً خاصاً فيما يتعلق باعتبارات الأسلوب . أما انعزالية القوى المؤثرة فهي مضللة مادامت قادرة على فرض سيطرة قوة معينة في زمن معين . وهذه هي القضية التي شغلت القرون العديدة التي تمت فيها إنجازات هذه اللوحات . ومن الخطأ على سبيل المثال أن نتحدث عن المؤثرات الأرمنية ببساطة لأن الفنانين الأرمن قد اشتغلوا في اثنين من الأديرة وكذلك فإنه بالرغم من وجود دليل يساند افتراض وجود روابط فنية مع كبادوكية في القرنين العاشر والحادي عشر فليس لدينا ما يؤكد أنهم قد شكلوا ما يزيد عن كونهم جزءاً من كيان كبير . ولا بد أن الهيمنة المتزايدة للثقافة العربية كانت هي العامل الوحيد للتوحيد خلال هذه الفترة كلها ولدينا دليل ضعيف عن تدخلها في مجال الفن بالأديرة . والدليل الذي في دير أبي مقار على وجه الخصوص يبين أن بعض أسس التشكيل قد طبقت في محاولة لتحقيق فكرة متوازنة للزخرفة . وأن الكثير من هذه الأسس (التناسق ، واستخدام أدوات التنظيم ، واستخدام الفراغات بعناية) كانت قائمة منذ وقت طويل ، وتعتبر جزءاً طبيعياً من

مهارة الفنان ، أما فى الأسلوب فمن المتوقع وجود اختلاف لأن معظم الأعمال كانت ذات خاصية محدودة ، مع نفس النفور أو عدم القدرة على نقل أية فكرة عن استقلالية الموضوعات .

وهناك طراز للرسم الأمامى تميز بعدد من الخصائص وهو موجود فى دير أبى مقار ودير السريان ودير الأنبا أنطونيوس ، وهذا الطراز يتميز بالأنف الضيق والطويل مع رسم غير واضح أو غير موجود لتشكيل الفتحتين ، والفم الصغير ، والعينين الكبيرتين وفيما عدا الأشكال التى تمثل هذا الطراز فإنه لا يوجد دليل على استمرار الأسلوب ولكن مجرد خليط يعكس الأصول العالمية .

قائمة مراجع الفصل الرابع

- 1 - A. Garbar , Martyrium, vol. 2, p.219
- 2 - S. Sauneron. in BIFAO, Vol. LXVII (1969). pp. 49-100 and pls. XIV-XX
- 3 - E. Dewald, 'The Izoilograpliy of the Ascension'. in AJA. Vol. 19, p.277ff.
- 4 - C. Osieczkowska. 'La mosaïque de la porte royale', in Byzantion.Vol.9,p.41ff
- 5 - C. Osieczkowska. op. cit.. p.57
- 6 - Maspero and Drioton. Fouilles exécutées à Baouit, pp.117and 137.
- 7 - A. Grabar, op. cit.. Index under 'Baouit' and esp. Chapter V. Vol. 2
- 8 - C. Ihm, Die progamme der christlichen apsismalerei (1960)
- 9 - Ihm, op. cit., p. 42 ff.
- 10 - Ihm, op. cit., P. 55 ff.
- 11 - Ihm, op. cit., p. 94 ff.
- 12 - Ihm, op. cit., p.47ff.
- 13 - KHS-Burmester, The Egyptian or Coptic Church. p. 48
- 14 - A. Atiya, A- History of Eastern Christianity, p. 127
- 15 - F. Dawmas and others, Kellia II (1964-65) pl.XXXIX, b and c
- 16 - A - Grabar, op. cit, .Vol. 2, pp. 241-42
- 17 - Cabrol and Leclercq, Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgies tome 4, pt. 1, 295-303 and 245-249
- 18 - Cabrol 'and Leclercq, op. cit, tome 4, t. 1, figs 3623-3630.
- 19 - Excavations at Dura Europos, 5th season (1931-32), p. 276
- 20 - M. de Villard, La nubia medioevale, Vol. 4, tavs. CLXII & CLXXVIII
- 21 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tome 6, pt. 2, 2107-2126

- 22 - E-Amélineau, 'Vie de Pakhome', in Annales du Musée Guimet, Vol.XVII. p-550; E. Amélineau, 'Un évêque de Keft au VIIe siècle', in Memoires de l'Institut Egyptien, Vol. II. p.305 and p-407
- 23 - A. Fakhry, the Necropolis of el Bagawat, p. 67 ff
- 24 - A. Grabar, op. cit., Vol. 2, p.30.4
- 25 - There is some dispute regarding the figure of Enoch. Thompson (Excavation at Saqqara, 1908-10 p.48) is of the opinion that this is probably the Biblical Enoch. while Grabar (op. cit., Vol. 2, p.298) is equally certain that he was a monastic contemporary of Jeremias.
- 26 - A. Grabar. op. cit., Vol. 2, pp. 303 - 304
- 27 - W. Smith and S. Cheetham, Dictionary of Christian Antiquities, Vol, 1, pp. 575-576 and 673-674
- 28 - Cabrol and Lecierq, op. cit, tome 1, pt. 1, 1036-1038 and tome 13, pt. 1, 1075-1097
- 29 - Cabrol and Leclercq, op. cit, tome 13, pt. I., 1075-1081
- 30 - A. Grabar, op. cit, Vol. 2, p.300
- 31 - A. Piankoff, Teintures au monastère de saint antoine', in BSAC Vol.14.p.159
- 32 - C. Diehl, Manuel d'art byzantin, Vol. 11, p-484ff.
- 33 - J. Clédat, 'Notes archéologiques et philologiques', in BIFAO. Vol. II, p.44ff and pls. i-v
- 34 - A. Grabar, op. cit., Vol. 2, Chapter VI and esp. p.241
- 35 - J. Strzygowski. Origin of Christian Art, p. 35
- 36 - J. Strzygowski. op. cit., pp. 34 and 41
- 37 - J. Strzygowski, op. cit., p. 33
- 38 - J. Strzygowski. op. cit, pp. 38-39
- 39 - J. Strzygowski. op. cit, p. 56
- 40 - C - Diehl, op. cit, Vol. 1, p. 20
- 41 - Among others: D. Zuntz. 'The Two styles of Coptic Painting' in JEA, Vol. 21, p.63ff-. C. Diehl, op. cit, : K. Wessel, Coptic Art: S. Der Nersessian, 'Some Aspects of Coptic Painting' in Coptic Egypt, (Brooklyn 1944) p. 43 ff

- 42 - I. Bell. *Cults and Creeds in Graeco-Roman Egypt*. p.63:
W. Schubart, *Agypten von Alexander dem grofen bis auf Mohammed*
- 43 - P. Kahle. *Bala'izah*, Vol. 1, p-260; Bell op. cit., p.87
- 44 - Bell. op. cit.,
- 45 - Cabrol and Leclercq, op. cit.. tome 7, co 1.16
- 46 - P. du Bourguet, *Early Christian Painting*, p. 9
- 47 - *Excavations at Dura-Europos, fifth season*, P-239ff; M. Rostovtzeff, *Dura-Europos-and its art*, Chapter IV
- 48 - Cabrol and Leclercq, op. cit.. tome 7, cols. 15-17
- 49 - P. du Bourguet, o.p. cit.
- 50 - A. Adriani, *Repertorio d'arte nell'Egitto greco-romano*
- 51 - I. Bell, op. cit., p. 25 ff; I. Bell, *Juden und Griechen im Romischen Aexandreia*: M. Roncalgia , *Histoire de l'églies copute* , vol. 1
- 52 - *Excavations at Dura-Europos, final report* op. cit,VIII Pt. 1, the Synagogue:
M. Rostovtzeff. op. cit.
- 53 - *Dura - Europos, 5th season*, p. 275 and pl. xlvii, 2
- 54 - A - Grabar, op. cit, Vol., 2, p. 167
- 55 - Cabrol and Leclercq, op. cit. , tome 7, cols. 15-17 : *Jewish Art*, ed .C. Roth, P. 199
- 56 - A. Fakhry, op. cit.
- 57 - C. Roth, 'Jewish Antecedents of Christian Art' in 'Journal of the Warba and Couxtauld Institutes, Vol. 16, p-44: A. Grabar, op. cit, Vol. 2, p.234
- 58 - I. Bell,*Egypt from Alexander the Great to Arab Conquest*, p. 38
- 59 - F. Hooper, *Funerary Stelae from Kom Abou Billou*,pp. 3-4
- 60 - Hooper, op. cit, . p. 6
- 61 - A. Badawy, *L'Art copte les influences égyptiennes* , p. 58 and fig. 43
- 62 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tome 7, col. 18
- 63 - A. Grabar, *Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam*, p.1

- 64 - H. Munier. 'L'Egypte byzantine', in *Précis de l'histoire d'égypte*. p. 63
- 65 - Grabar, *Byzantium*. p. 172
- 66 - D. Zuntz, *op. cit.*, p-64
- 67 - C. Diehl, *op. cit.*, see index under 'Testament (Ancien)' in Vol. II, and the entries under the various themes
- 68 - Munier, *it. op. cit.* Bell. Cults and Creeds, p. 92
- 69 - Antioch on the Orontes. 1933-63 and 1937-39 for exx.
- 70 - Antioch. *op. cit.*, 1932 : Grabar. *Byzantium*, p. 105ff
- 71 - Grabar, *Byzantium*, p. 106 : G. Downey, 'A. History of Antioch in Syria, pp.34-35
- 72 - Munier, *op. cit.*. pp. 54, 66-67
- 73 - Munier, *op. cit.* pp. 55, 63 : for a general discussion of the Antioch mosaics and the possible Persian influence, see Morey, *The Mosaics of Antioch*, esp. p. 41
- 74 - Morey. *op. cit.*. p. 47
- 75 - cf., e.g. Diehl. *op. cit.*, figs. 117, 116, 124 : The Monza phials (Grabar, *Byzantium*, fig. 363, *Marlirium*, vol. 3, pl. lxi): Grabar, *Byzantium*, figs. 176, 182
- 76 - Smith & Cheetham. *op. cit.*. Vol. 1, p. 877
- 77 - Smith & Cheetham. *op. cit.*. Vol. H, pp. U48-U54
- 78 - Cabrol and Leclercq, *op. cit.*. tome 7, col. 20
- 79 - Diehl, *op. cit.*, Vol. 1. fig. 123(see also fig. 124) P. Ladeuze, *Etude sur le cenobitisme Pakhomien*, p. 275ff
- 81 - Houston, *Ancient Greek. Roman, and Byzantine Clothing*, p. 146 and figs. 143 and 158
- 82 - M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia*, pl. xxix
- 83 - Diehl. *op. cit.*, Vol. 1, fig. U5: Cabrol and Leclercq. *op. cit.*. tome 4. fig. 3589
- 84 - Diehl, *op. cit.*. Vol. 1, p.240
- 85 - Talbot Rice. *Persia and Byzantium*, in 'The Legacy of Persia. p. 38ff
- 86 - exx. Diehl, *op. cit.*, Vol. 1,fig. 57 : G. Bovini, *The Ravenna Mosaics*,pl.25
- 87 - *Ravenna Mosaics*, pl. 25

- 88 - Bovini, op. cit., p. 34
- 89 - Diehl, op. cit., Vol. I fig. 125
- 90 - Diehl, op. cit., Vol. 1, p. 230ff
- 91 - Grabar. The Beginnings of Christian Art. pls. 208, 213 and p. 196
- 92 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol. 1, p. 208
- 93 - Smith & Cheetham. op. cit., Vol. H. pp. 1548 - 1549
- 94 - Grabar, Martyrium, Vol. 2, p.228
- 95 - Grabar, Martyrium, Vol. 2, p. 56
- 96 - Rostovtzeff. Dura-Europos, pl. xiii
- 97 - Bovini, op. cit. ; Grabar Martyrium, Vol. 3 pl. xlv: see also
Cabrol-and Leclercq, op. cit Lome 2, pt. 1, col. 2111
- 98 - J. Clédet, Le imriaste're et la nécropole de Baouit, p. 81
- 99 - Cabrol and Leclercq, op. cit. , tome 2, pt. 1. cols. 69-70 and figs. 1202 and
1203 : Grabar, Christian Art, figs. 256, 257 . Kostof, The Orthodox Baptistry of Ravenna,
fig. 43
- 100 - S. Kostof, The Orthodox Baptistry of Ravenna, Fig. 43.
- 101 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tom 2. pl. 1, col. 371 and Fig. 13 of.
- 102 - Kostof. op. cit., fig. 43 : Bovini. op. cit., pi. 11
- 103 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tome 2, pt. 1, col. 360
- 104 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tome 2, pt. 1, col. 366 and fig. 1301
- 105 - Kostof. on. cit.
- 106 - J. Breasted, Oriental [Forerunners of Byzantine Painting, p. 93 and fig. xxi
- 107 - cf. Kostof, op. cit., p. 86
- 108 - Monneret de Villard, La Scultura ad Ahnas, p. 4 off
- 109 - K. Michalowski, The Art of Ancient Egypt, p. 343
- 110 - Badawy, op. cit., p. 26 ff
- 111 - Rostovtzeff, Iranians and Greelz, pi. xxix
- 112 - For exx.. see the Antioch mosaics, refs. above, the Ravenna mosaics,
and ahnost any examples in Berchem & Clotizot, -op. cit.

- 113 - Cabrol and Leclercq, op. cit., tome 13 no. 1, col. 1075 ff
- 114 - Antioch on the Orontes, 1933-36 pl 55, section 2, and pi. 89
- 115 - Grabar, Byzantium, p. 296
- 116 - Diehl, op. cit. , Vol. 1, p. 127
- 117 - Jewish Art. p. 215, fig. 81
- 118 - Badawy, op. cit., p. 30
- 119 - Rostovtzeff, op. cit. , pi. xxi
- 120 - Berchem & Clouzot, op. cit., it.. figs. 49, 51, 52
- Grabar, Byzantium , p. 182
- 121 - Demus, Byzantium Mosaic Decoration, p. 44 : Breasted, op. cit.
- 123 - Demus, op. cit., p. 44ff
- 124 - R. Ghirsham. Iran, pl. 62 and p. 48 : Rostovtzeff, Dura-Europos, pl.xviii:
The Synagogue, pl. lxxiii
- 125 - Breasted, op. cit , pp. 73, 79
- 126 - Grabar, Byzantium, pi. 173
- 127 - Breasted. op. cit., pl. xi: 'I'lic Synagogue, PIS. lxi, lxvi, lxix, lxxi.
- 128 - Cabrol and Leclercq. P. cit., tome 7, pt 2, cols. 2396-2397
- 129 - Dewald. op. cit.. P. 285
- 130 - exx. Grabar, Byzantium, pl-., 146, 147
- 131 - Smith & Cheetham, it.. Vol. 1, P. 199
- 132 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol. 1, P. 199 a
- 133 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol. 11, P. 1398 : Berchem & Clouzot,
op. cit., p. xli
- 134 - Smith & Cheetham, op. cit., Vol..II, P. 1400
- 135 - Grabar, Byzantium, pls. 161, 162
- 136 - Smith & Cheetham. op. cit., Vol. II, P. 1463 Berchem & Clouzot.
op. cit., p.xxiii: Hooper, op.cit., p. 19 and refs.
- 137 - Hooper, op. cit. , plates
- 138 - Hooper, op. cit., P. i'Jlf

- 139 - Diehl, op. cit., Vol. 1, fig 113
- 140 - Badawy. 'L'art copte les influences hellénistiques et romaines', P. 49 in Bulletin de l'Institut d'Egypte, tome xxxv
- 141 - Quibell, Saqqara,(1908-1(N pl. xii
- 142 - Piankoff, op. cit., pl. I
- 143 - Fakhry, op. cit. , fig. 63
- 144 - J. Quibell, op. cit., (1905-07)pl. LX
- 145 - Clédat, op. cit., pl. xviii
- 146 - J. Maspero & E. Drioton, op. cit. pl. XXRV, 2nd figure from the right
- 147 - Grabar,Byzantium p1. 199
- 148 - Grabar,Byzantium, pl. 179
- 149 - Grabar,Byzantium, pp. 169-170
- 150 - Grabar,Byzantium, pls. 234, 236-237
- J. Maspero, op. cit., tome 59, pl. XXH
- 152 - J. Quibell op. cit., (1905-07) XLIV
- 153 - J. Clédat. op. cit., tome 12, pl. LII
- 154 - Grabar. Byzantium, pl. 167
- 155 - Grabar, Byzantium pl. 48
- 156 - Kostof, op. cit. fig. 45 ff tiri(-t
- 157 - J. Beckwith, Coptic Sculpture p. 15
- 158 - Grabar, Byzantium p.
- 159 - Morey, op. cit.. p. 41
- 160 - Grabar, Byzantium pp.1-2
- 161 - Berchem & Clouzot,op. cit. , p. xlii: Cabrol and L.--clerq, op. cit. tome 12, pt. 1, col. 1303 ff: Smith & Cheetham, op. cit. , p. 1401
- 162 - Smith & Cheetham, op. cit., vol. II, p. 1401
- 163 - Berchem & Clouzot, op. cit., fig. LXXVII
- 164 - Cabrol & Leclercq, op. cit., tome 12, pt. 1, col. 1303 ff- de Gruneisen, 'La portrait d'Apa Jeremias' in Memoires presentes par divers savants d'acade'mie des inscriptions et belles lettres, tome XII, pt. 2, 1913, pp.719-730

- 165 - de Gruneisen, op. cit.
- 166 - J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, pls. 105 - 108, 169, 170
- 167 - T. Rice. *Byzantium Painting, The Last Phase*, pl. 25
- 168 - H. Torp, 'La date de la fondation du monastère d'Apa Apollo de Baouit et de son abandon'. in *Mélanges 'archaeologie et d'histoire*, tome 77, 1965, P. 175, note 1
- 169 - Monneret de Villard, *Les couvents pré's de Sohag*, P. 134
- 170 - Berchem & Clouzot, op. cit. , p. xxiv : Beckwith, op. cit. fig. 97, 98, 101, 85, 80 etc.
- 171 - Cabrol & Lecleq op. cit., tome 7, pt. 2, col. 2167, ff
- 172 - Diehl, op. cit., Vol.II, fig. 298
- 173 - E. White, *Monasteries of the Wadi'N Natrun*, pt. 3, p. 97 and footnotes
- 174 - Diehl, op. cit. , Vol. 1, fig. 148
- 175 - Piankoff, op. cit., pl.x: cf. T. Rice, op. cit., Pl. 6
- 176 - Grabar. *Byzantium (Art of the World)*, Pl. 4 : a slightly more complete version can be found in Diehl, op. cit., Vol. 11, fig. 272 and p. 568 ff for the painting of Cappadocia generally
- 177 - Diehl, op. cit., Vol. 1, fig. 110
- 178 - Cabrol and Leclercq. op. cit.
- 179 - exx. Grabar, *Byzantium* pl 5, Rice op. cit., pl. xxvii, 112
- 180 - Rice, op. cit. , pl.
- 181 - Grabar, *Byzantium*. pl. 45
- 182 - Berchiem & Clouzot, op. cit., p. 51 : for a good example, see *Ravenna Mosaics*, pl. 21
- 183 - Rostovtzeff. *Dura-Europos..* p. 97 : Smith & Cheetham, op. cit., Vol-11, p. 1074
- 184 - Cabrol & Leclercq, op. cit., To me 1, pt. 2, col. 2983 ff
- 185 - A good, though later, example can be found in Rice, op. cit.. pl.xxvi: see also, pls. xxiv. 34, 56, 84 and Diehl, op. cit., Vol. II. Figs. 261
- 186 - See exx. quoted in previous reference

- 187 - E. White. op. cit., pp. 192-193 notes
- 188 - Diehl. op. cit.. Vol. II. pp. 500, 518
- 189 - Grabar, Byzantium (Art of the World), pl. 24
- 190 - E. White, op. cit.. p. 170
- 191 - See Example in Rice & Grabar , op. cit., also Diehl
- 192 - The best reproduction of these paintings is to be found in J. Leroy, Moines et monastzres du proche - orient. pl. 5, p. 53
- 193 - Houston, op. cit., pp. 139-40 and figs. 154-155
- 194 - Berchem & Clouzot, op. cit.,p-LI and fig.c
- 195 - Piankoff, op. cit., Pl. IV
- 196 - Piankoff, op. cit., p. 163
- 197 - E. White, op. cit., p. 69
- 198 - Dura-Europos. 5th season, pp-270-275 & ph. XLH & XLVIJI
- 199 - Cabrol & Leclercq. op. cit., tome 3, pt. 2, fig. 3380
- 200 - H. Buchtal. 'The Painting of the Syrian Jacobites', in Syria, XX, p.139
- 201 - Diehl. op. cit.. Vol. II. p. 573
- 202 - For a reproduction of the St. Anthony paintings, see J. Doresse, 'Deux monastères coptes oubliés', in Revue des arts, II. 1952 pl. 6
- 203 - J. Maspero. Fouilles exécutées 'a Baouit. pl. XLVM
- 204 - Berchem & Clouzot, op. cit., p. xxv
- 205 - Maspero, op. cit.. pl. XLV
- 206 - Grabar. Byzantium (Art of the World), pl. 44
- 207 - P. du Bourguet L'Art copte, P. 153
- 208 - Diehl, op. cit., Vol. II, p 563.

الفصل الخامس

الأعمال الحجرية وأشغال الخشب

الأعمال الحجرية :

جاءت معظم الأعمال الحجرية التي تعرضنا لها بالدراسة من باويط وسقارة ذلك لأنهما الموقعان الديرين الوحيدان اللذان حفرا ونشرت المعلومات التي اكتشفت بهما بصرف النظر عن الطريقة غير الكاملة التي تم بها الحفر ، وقد اضطررنا إلى دراسة الكثير من أعمال النحت المسيحية بعيداً عن السياق لأننا حصلنا عليها من خلال قنوات غير رسمية وبالتالي لا نعرف مصدرها الحقيقي أو أننا غير متأكدين من هذا المصدر ، وحتى عندما يكون المصدر الحقيقي مؤكداً مثل المادة التي تنتمي إلى باويط وسقارة فإن هناك عاملاً آخر غير مؤكد هو الذي يُحدد المدى الذي يصل إليه ارتباط الحجر المكتشف بهذا الموقع وعدد المرات التي أعيد استخدامه فيها ، ذلك لأن هذه العادة انتشرت على مدى التاريخ المصري وقد طبقها البنّاءون في أماكن مثل الدير الأبيض والدير الأحمر .

وكما هو الحال في اللوحات الزخرفية فمن الواضح بناءً على الأدلة التي لدينا أن الأعمال الحجرية المنحوتة قد استُخدمت في نطاق محدود بالرغم من استمرار تطبيق نفس الخصائص المتعلقة بحياة المجتمع ومقدار ما يتمتع به من ثروة ، لقد كان مجتمع باويط ومجتمع سقارة من المجتمعات ذات الأهمية وقد عاش مجتمع باويط بالذات فترة زمنية لا يستهان بها ولكن العوامل الأخرى كالجغرافيا كانت لها بعض الأهمية فنجد أن مجتمعاً مثل دير الأنبا هدرأ بأسوان بالرغم من شغله على مدى قرون عديدة فإنه على ما يبدو لم يستخدم الأعمال الحجرية في الزخرفة ، لأن موقعه البعيد يعنى أنه قد انعزل عن المجرى الرئيسى لنهر الحياة الثقافية والفنية ، ونفس هذا السبب يوضح لنا

ندرة استخدام الأعمال الحجرية فى أديرة الأنبا أنطونيوس ، والأنبا بولا ، مع أن موقعى هذين الديرين عامران مثل غيرهما من مواقع الأديرة الأخرى من حيث الانشغال بالسكان ، ولابد أن تكرر البناء على مدى القرون قد استدعى هدم مثل هذه المنشآت الحجرية لأن الرهبان فى الماضى لم يهتموا بهذا التراث الفنى الذى ورثوه .

وهناك عامل آخر يتمثل فى طبيعة الرهبة المصرية التى دفعها نمطها النسكى إلى معارضة إن لم يكن منع استخدام وسائل الزخرفة التى يقصد بها تجميل المبنى ، وتصور لنا هذا الموقف بشكل ممتاز تلك القصة التى تنسب إلى القديس باخوميوس وإليك نصها :

«وبنى القديس باخوميوس كنيسة صغيرة فى ديريه ، وأقام لها أعمدة وغطى واجهاتها بالبلاط وأثثها بالآثاث الجميل وأحس بسرور زائد إزاء هذا العمل لأنه بناها جيداً ، وعندما اختلى بنفسه أعلن من خلال وكالة الشيطان أن جمال الكنيسة قد يدفع الإنسان للإعجاب بهذا الشئ وأن البناء قد ينال المديح ، وفجأة قام وأحضر حبلاً وربطها حول الأعمدة وصلى فى نفسه ، وأمر الأخوة أن يساعدوه ، فأحنوا أجسامهم ، فسقطت الأعمدة والمبنى كله (حتى الأرض) ، وقال للأخوة : احترسوا حتى لا تبذلوا قصارى جهدكم فى زخرفة عمل أيديكم ، وابذلوا أقصى عناية ممكنة لتكون نعمة الرب وعطيته فى عمل كل منكم وبذلك لا يتعثر العقل بسبب مديح المحتال (إبليس) الشرير ولا يفوز المفترى بفريسته .» (١)

ومن المدهش أنه بالرغم من هذه المحاباة فإن العمارة الديرية وظيفية بوجه عام وأن أشغال الخشب الزخرفية تتميز بالندرة النسبية للقصور فى مصادرها ، وقد وظفت الأعمال الحجرية على مدى أوسع من اللوحات المرسومة بالألوان التى لها هدف محدد، لتحقيق أهداف زخرفية معينة ولكن بدون إسراف ، إن كتلة الحجر المأخوذ من باويط يبدو أنها أخذت من الكنيسة الجنوبية (٢) أما فى سقارة فيبدو أن التوزيع أكثر انتشاراً مع وجود عدد من القطع المأخوذة من مواقع غير كنسية ربما كان من بينها بعض الأماكن المتواضعة (٣) وعموماً فإن هذه القطع على الأقل قد استخدمت خلال المراحل الأخيرة من شغل المكان ، وأنها تنتمى أصلاً إلى إحدى الكنائس التى فى المنطقة .

ونظراً لأن المادة المأخوذة من باويط وسقارة قد جاءت من موقعين لهما أساس زمنى ثابت فإن لها أهمية قصوى فى المساعدة على متابعة تطور النحت فى مصر

خلال الفترة التاريخية السابقة للعصر الإسلامى ، وهو إنجاز ساعدت على تحقيقه الأعمال الحجرية التى أخذت من موقعين غير ديرين وهما إهناسيا (هيراكليوبوليس ماجنا) وأكسير نخوس (البهنسا) ^(٤) وتتكون غالبية المادة التى تنتمى لهذين الموقعين الأخيرين من أشكال الأشخاص المنحوتة التى لا يوجد لها مثيل فى باويط أو سقارة مما يسهل عمل دراسة مقارنة مع الأعمدة ، والأفاريز والحنيات على المدى الأقل .

إن أعمال النحت المأخوذة من باويط وسقارة عندما تقارنها بتلك المأخوذة من إهناسيا والبهنسا سنجد أنها قد استخدمت أساسياً لخدمة نفس الموضوعات الزخرفية ولكى توضع فى نفس المواقع أما الاختلافات الأساسية فإنها تتركز فى الأسلوب .

ومن جهة أخرى فإن تيجان الأعمدة الكورنثية التى من باويط وسقارة قد استبعدت بوصفها نماذج متدهورة من الطراز الكلاسيكى ^(٥) بينما هى فى نفس الوقت تمثل التحول عن هذه النماذج الأصلية ^(٦) وهذا التمييز ذو صفة أكاديمية بحتة ، وتتكون تيجان الأعمدة الكورنثية فى شكلها الكلاسيكى من ثلاثة صفوف فوق بعضها من أوراق الأكانثيا وقد تم ترتيبها خلف بعضها البعض وقد تبع كيتزنجر تفكك هذا الأسلوب الكلاسيكى بالطريقة الآتية : أولاً تحولت المنطقة العليا من العمود وبذلك أبعدت عناصر مثل الحلية الداخلية (الدرج الحزونى) أو أوراق الشجر التى على شكل الجراب ، كما غطى قسم كبير من الدرج الحزونى بأوراق الشجر ، وثانياً أصبحت أطراف أوراق الشجر أوسع انتشاراً بدلاً من اتجاهها إلى أعلى مباشرة بشكل شديد الانحدار وبذلك فقدت الأوراق الكثير من خصائصها الطبيعية وقل عدد الأطراف التى على شكل الفصوص وفى هذه المرحلة الأخيرة أصبح التصميم كله تجديداً بشكل مبالغ فيه . ^(٧)

وقد لاحظ زالوتشر أيضاً هذا الشكل التجريدى وكتب فيما بعد عن مظهر هذا التطوير الذى اختزلت فيه المناطق الثلاثة من أوراق الشجر أولاً إلى منطقتين وأخيراً إلى منطقة واحدة يوضع كافة السيقان على خط قاعدة واحد . ^(٨)

وحسب ما ذكره كيتزنجر فإن هذا التحول قد حدث فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس ^(٩) وتتضح لنا هذه العملية من خلال تيجان أعمدة إهناسيا ^(١٠) وهناك إضافة جديدة إلى خصائص تيجان أعمدة إهناسيا وهى أن أوراق الشجر التى فى الصف الأعلى قد رتبت بحيث تتسع المسافات التى بينها ، وبذلك اتخذت شكل أوراق الكرنب ، و شكل الجراب ، كما تمت تقوية مواضع الاتصال بعقد كبيرة .

وتكررت الكثير من خصائص تيجان أعمدة إهناسيا على تيجان أعمدة البهنسا (١١) ويرتكز الاختلاف الرئيسى فى أن النوع الأخير يمثل طرازاً ناعماً حيث تقف الفصوص منحدره ، وتتكون من ٤ - ٥ أطراف فى مقابل ٣-٤ أطراف بالنسبة لأعمدة إهناسيا ، وبذلك يتضح لنا أن أعمدة البهنسا تمثل مرحلة مبكرة فى تطور أعمال الحجر بالنسبة لتلك التى من إهناسيا التى تسبق بدورها طراز تيجان الأعمدة الكورنثية التى من باويط وسقارة ، لأن تلك الأخيرة بينما تتطابق مع طراز إهناسيا إلا أنها أكثر التزاماً بالتقاليد وأوراق الشجر المتفرعة منها أشد صلابة ، وفى بعض الحالات نجد أن أطراف الفصوص قد انكمش عددها إلى اثنين وأن الحليات الحلزونية قد اختفت خلف الأوراق التى على شكل الجراب أو انصهرت معها .

وبينما تنتشر تيجان الأعمدة الكورنثية فى المواقع الأربعة ، فإن تيجان الأعمدة التى على شكل السلة توجد فى باويط وسقارة فقط ، وقد دحضت الفكرة القائلة بأن هذه التيجان اختراع مصرى وهناك اتفاق عام حالياً على أنها مقتبسة من تيجان الأعمدة التى تعود إلى عصر جوستتيان ومأخوذة عن رافنا والقسطنطينية (١٢) ويعتبر هذا الاقتباس مهماً من حيث أنه يعود بتاريخ هذه التيجان التى على شكل السلة إلى منتصف القرن السادس . ولدينا أسباب تدعو إلى التفكير فى أن تيجان الأعمدة الكورنثية المتطورة الشكل والتى تنتسب إلى باويط وسقارة تعود إلى نفس هذه الفترة (١٣) ومن جهة أخرى فإن نموذج التيجان التى تمثل هبوب الريح التى من سقارة (١٤) تذكرنا بطراز كان شائعاً فى النصف الأخير من القرن الخامس ولذلك فلا بد أنها أثر لبناء أقدم زمنياً (١٥) ويكشف فحص الأفاريز عن أن نماذج باويط وسقارة قد استخدمت طرازين أساسيين من زخارف تيجان الأعمدة ، الأول على شكل أوراق زهرة الأكائثى والثانى على شكل عنقود العنب والأول منهما استخدم بكثرة فى إهناسيا والبهنسا أما طراز عنقود العنب فقد استخدم فى البهنسا فقط ، ومرة أخرى نجد أن أوضح الاختلافات الموجودة فى المادة المأخوذة من المواقع الأربعة يتمثل فى الاتجاه نحو المزيد من الالتزام بالأسلوب .

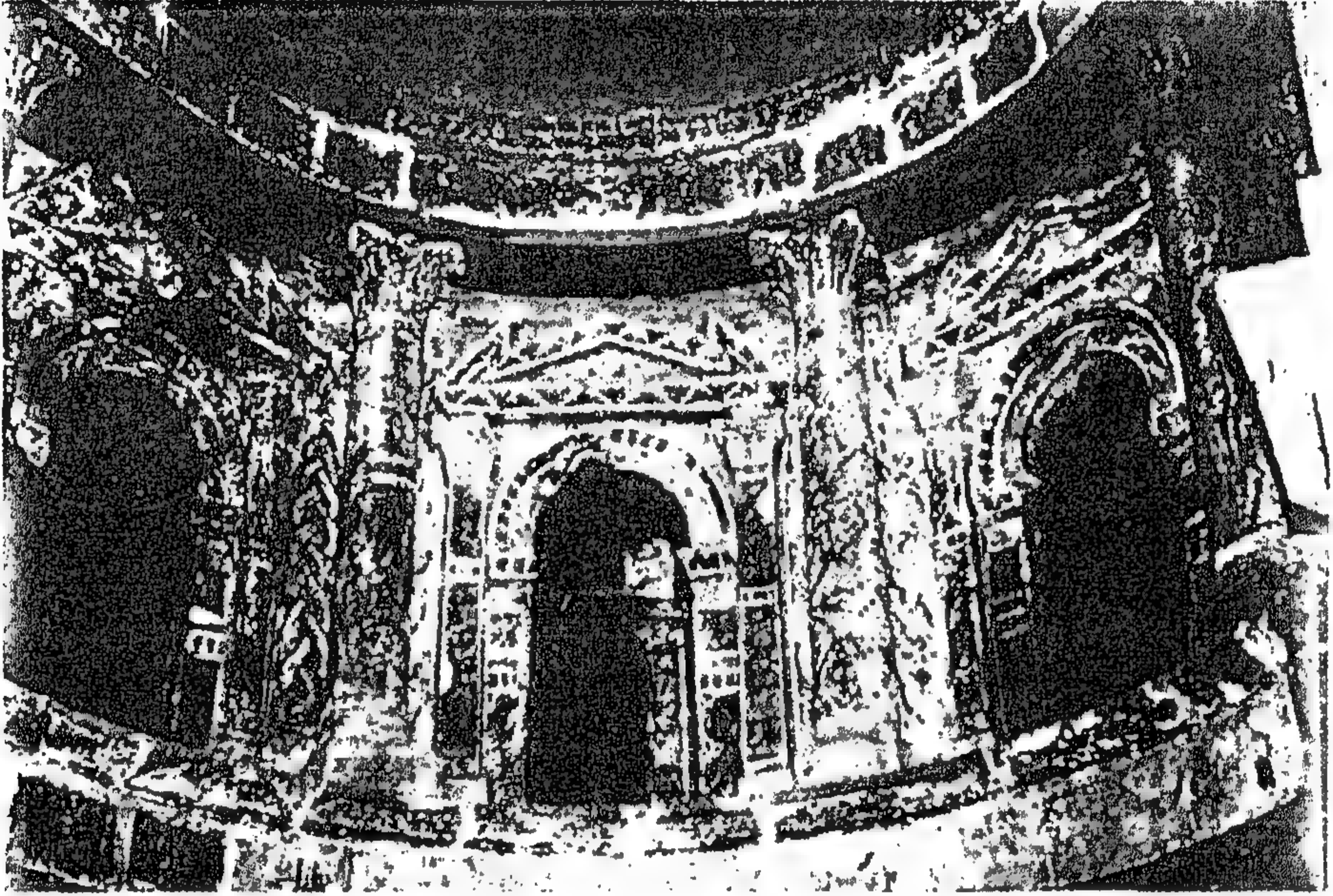
ونلاحظ أن الطرز التى استخدمت فيها الأعمدة التى على شكل زهرة الأكائثى وعنقود العنب متشابهة فى كافة المواقع، مع تعديل فى أساليب استخدامها حيث وجدنا تيجاناً على شكل «الدرج المشغول» وفروع الأكائثى المتموجة مع حليات على شكل

باقات الورد أو الفاكهة ، وفروع الأكائثى المتشابكة ، وهذه الأشكال جميعها وجدت في المواقع الأربعة ، ولكن بينما تميزت تصميمات البهنسا بالواقعية فإن المادة المأخوذة من المواقع الثلاثة الأخرى تتضح فيها الصفة الرسمية ومخالفة الطبيعة وتتصل درج الأكائثى التى من باويط وسقارة بمادة الموضوع إلى حدٍ ما .

وقد لاحظنا هذا الاتجاه أيضاً عند تقييم الزخرفة المستخدم فيها عنقود العنب فوجدنا أن الطرز التى من البهنسا طبيعية بشكل مقبول مع الفروع المتشابكة وهى تحمل عناقيد العنب وأوراق الكرمة التى تفيض بالحياة بصورة شاملة ^(١٦) ومن ناحية أخرى فإن تلك التى تنتمى إلى باويط وسقارة قد اختلفت منها هذه الصفات الطبيعية وحل محلها تصميم رسمى متكلف ولا يفيض بالحياة ^(١٧) وتظهر فى البهنسا وإهناسيا كذلك عناصر زخرفية أخرى مثل أشكال المفتاح والبيضة والسهم ^(١٨) أما الحنيات فإنها تنتمى إلى طرازين منتشرين فى باويط وسقارة ، الأول منهما هو طراز القوقعة والثانى طراز واجهة الجملون المكسورة وكان الأول منهما شائعاً على أوسع نطاق بمنطقة البحر الأبيض المتوسط فى ذلك الوقت ^(١٩) كما كان موجوداً بمصر فى إهناسيا وغيرها من الأماكن ^(٢٠) أما طراز واجهة الجملون المكسورة فهو أحد المعالم المنتظمة للنحت من إهناسيا والبهنسا معاً ^(٢١) ومن الواضح أن شكل هذه الحنيات يعتبر تطوراً للحلية المثثة التى فى أعلى واجهات المباني والنماذج التى تدل عليها موجودة فى بعلبك ^(٢٢) ويتمثل الاختلاف الوحيد فى أن المحيط المثلث الشكل للحنية مكسور فى الوسط وقد حل محله إما مثلث مستقل أو قوقعة نصف دائرية ، ونلاحظ أن القسم الأوسط للحنيات فى البهنسا يتخذ فى معظمه شكلاً نصف دائرى ، بينما يتخذ فى إهناسيا شكلاً نصف دائرى ومثلثاً وكذلك تنتشر هناك الأشكال ذات المحيط المثلث ، ولم يكن كيتزنر دقيقاً فيما يتعلق بهذه النقطة عندما قال أن الجزء الأوسط من إفريز الحائط العلوى من حنيات إهناسيا لم يعد مثلثاً ، وأصبح من المعتاد استخدام المحيط الدائرى للقوقعة ^(٢٣) وتتميز الحنيات التى من طراز واجهة الجملون المكسورة فى باويط وسقارة بأن كلاهما بها القسم الأوسط المثلث الشكل .

وتستخدم بعض الحنيات التى وجدت فى الهياكل بالدير الأبيض والدير الأحمر طراز واجهة الجملون المكسورة . ولكن هناك أيضاً طراز مختلط نجد فيه أن طراز واجهة الجملون المكسورة يظهر مستقلاً تماماً فوق الحنية التى تتخذ الشكل نصف الدائرى ،

وقد أشار مسيو دى فيلار إلى أوجه التشابه بين هذا الطراز والحنيات التى وجدت فى جراسا بالرغم من أن جراسا قد بنيت سنة ١٨٥ للميلاد ويلقى هذا الفارق الزمنى بين هذا الأثر والكنائس المصرية كل التقدير . (٢٤)



الشكل رقم ٢١ : الدير الأحمر - الحنيات من طراز واجهة الجمالون

لذلك فإننا نستطيع من خلال المادة المتاحة أن نتتبع داخل مصر نفسها ، تطوراً واضحاً فى الأسلوب الذى عرضت علينا مراحلها عن طريق النحت المأخوذ من البهنسا وإهناسيا وباويط / سقارة ، ويمكن ملاحظة هذا التطور فى كافة المجالات الرئيسية للنحت الزخرفى ، كما أننا نستطيع اعتباره حركة بعيدة عن الواقعية والخطوط الناعمة (البهنسا وإهناسيا القديمة) ومتجهة نحو طراز تزايد فيه إفساح الواقعية الطريق للزخرفة التقليدية والتصميمات المجردة ، وفى هذا الطراز الجديد تصبح الخطوط أكثر حدة والحفر أعمق (إهناسيا القديمة وباويط / سقارة) ، ومن الصعب تحديد المدى

الذى وصل إليه هذا التطور داخلياً ، وكم هو مدين للقوى الخارجية ، ويمكن اكتشاف الصلات بالنحت السورى/الفلسطينى فى نقاط عديدة ^(٢٥) ولكن كما يقول كيتزنجر فإن العناصر الشائعة لا تحتاج لأن تبين المؤثرات المسيطرة القادمة من مصدر أو آخر ، ^(٢٦) إن تأثير حضارة نباتا الذى افترضه كيتزنجر بالنسبة للأشخاص الذين صوروا فى النحت المأخوذ من إهناسيا قد امتد ليشمل نماذج الدرج المشغولة التى توجد فى معبد قصر رباح ^(٢٧) ولكن الدليل مازال ضعيفاً ولا يقوى على تقييم أى اقتراح بأن هذا التأثير كان حافزاً قوياً بالنسبة للنحت المصرى فى تلك الفترة . وتركزت التقاليد الهلنستية التى ظهرت فى مصر بالإسكندرية ولا بد أنها لعبت دوراً مهماً فى النحت الزخرفى كما هى فى مجال نحت الأشكال ^(٢٨) وعلى أية حال فإن هذه التقاليد قد انتقلت عن طريق بيانات الأعمال البيزنطية الموجودة فى الأحواش وهى عملية تسهل ملاحظتها خاصة فى أشكال تيجان الأعمدة .

ولا شك أن التيارات الفنية كانت مرتبكة خلال تلك الفترة ، وأن أية محاولة للبحث عن مصدر وحيد محفوفة بالمشكلات ، بالرغم من أنها تبدو متناسقة وعلى ذلك فإن الدارس يستطيع أن يرى الكثير من النحت المصرى وهو يعكس الطرز التى انتشرت على نطاق واسع خلال تلك الفترة ^(٢٩) وقد اختلطت القوى المؤثرة وإن كان إنتاجها لا يعكس هذا الاختلاط فقد كانت العملية متماثلة مع تلك التى حدثت فى مجالات العمارة واللوحات الفنية ، حيث تواصلت القوى الهلنستية والبيزنطية مع التقاليد الوطنية المختلفة وأنتجت طرزاً جمعت بين معالم الثقافة الأجنبية والثقافة المحلية .

قائمة تتضمن طرز الأعمال الحجرية

(أ) تيجان الأعمدة :

باويط :

(أ) تيجان الأعمدة الكورنتية : استخدمت فيها جميعها زخرفة ورقة الأكائثي :

(I) صفان فوق بعضهما من فروع الأكائثي مع سلسلة من أنصاف الفروع فوقها لكي تسند الحليات الحلزونية الشكل .

(II) صف من الفروع الصغيرة حول قاعدة التاج تتناوب مع صف ثان من الفروع المماثلة لها في الحجم ، أما الصف الثالث فإنه مكون من أربعة فروع كبيرة ترتفع من قاعدة التاج وتسند الحليات الحلزونية .

(III) عدد من الفروع الصغيرة حول القاعدة تتناوب مع الفروع الأكبر التي ترتفع لكي تشكل صفًا ثانيًا وفوقها عدد من أنصاف الفروع تسند الحليات الحلزونية الشكل .

(IV) يتكون القاع من صفين بنفس طريقة الطراز III الثالث ، ويتكون الصف الثالث من عدد من أوراق الأكائثي الصغيرة وتحتل الحليات الحلزونية مساحة أكبر من المعتاد ، وفي هذا النموذج تزين الطبقة الحجرية التي فوق العمود بحزامين أفقيين ، يتضمن الحزام الأعلى البيضة والسهم أما الطبقة الحجرية نفسها فإنها تترك بدون زخرفة فيما عدا القسم الأوسط من كل جهة وتزين بمجموعة من الأوراق، وقد تتضمن صليباً في بعض الأحيان .

(V) يتكون من صفين فوق بعضهما من الفروع وقد برزت أطراف كل فرع مع انحدار الأوراق في اتجاه الداخل.

(VI) تظهر فروع صغيرة حول القاعدة مع فروع طويلة ورفيعة بينها ترتفع إلى قمة التاج .

(ب) تيجان الأعمدة التى على شكل السلة :

(I) ينقسم سطح التاج إلى سلسلة من الأجزاء باستخدام عدد من أزواج الفروع الرأسية المجدولة التى تشكل نموذجاً أصلياً مكوناً من سلسلة من الدوائر الصغيرة ، وهذه الدوائر داخلها أوراق أو صلبان أو أزهار أو فواكه أو متروكة فارغة ، أما بقية التاج فتشغله الأوراق التى تواجه بعضها البعض مع الاتجاه نحو الداخل وتتلامس مع بعضها عند الأطراف .

(II) طراز على شكل سلة من أغصان الصفصاف الرقيقة وبينها فراغات مثلثة الشكل ، وفى أعلاها قسم يتضمن حيوانات ، وطيور ، وفواكه .. إلخ .

(ج) طراز مركب من عناصر مختلفة : تتكون قاعدة هذا التاج من سلسلة ضحلة العمق مزخرفة بأزهار وأوراق الأكانثى وترتفع من هذه القاعدة سلسلة من فروع الأكانثى وتتكون الفروع السفلية من مجموعات ثلاثية ، أكبرها المجموعة الوسطى ، أما الأطراف فهى بارزة وهناك فروع أخرى تفصل بين هذه الفروع على ارتفاع أعلى منها قليلاً ولكن ليست لها أطراف بارزة وليست بها حليات حلزونية الشكل .



الشكل رقم ٢٢ عمود على شكل سلة - الطراز ب

سقارة :

(أ) تيجان الأعمدة الكورنتية :

(I) استخدمت فيها سلسلة من فروع الأكائثى المنفردة ، وتتكون كل منها من ٣-٥ ورقات مدببة .

(II) ثلاثة صفوف من فروع الأكائثى ، يتكون الصفان السفليان بالشكل المعتاد أى من فروع صغيرة وكبيرة تتناوب من القاعدة العادية ، ويتكون الصف العلوى من فروع صغيرة تبرز من السلة مع حلقات حلزونية فوقها ، أما الطبقة الحجرية التى فوق العمود فهى مزخرفة بالبيضة والسهم .

(III) مثل رقم II اثنين من حيث القاعدة ، أما الجزء العلوى فإنه يتخذ شكل سلسلة من الفروع المتشعبة على شكل حرف «V» وفوقها حلقات حلزونية ، أو عدد من أنصاف الفروع التى تسند الحلقات الحلزونية.

(IV) صفان فقط ، يحتل الصف السفلى منهما فراغاً أكبر من المعتاد .

(V) صفان فوق بعضهما مع فروع صغيرة أسفلهما وفروع كبيرة فوقهما .

(VI) فروع صغيرة وكبيرة بالتبادل وهناك فروع متشعبة فوق الفروع الصغيرة .

(VII) يوجد هنا وجهان فقط للتاج قد امتلأ كل منهما بفروع الأكائثى .

(VIII) ثلاثة صفوف من الفروع تتفرع نحو الخارج لتشكل بروزاً ظاهراً عند القمة .

(IX) نموذج وحيد من تيجان الأعمدة يتخذ شكل أوراق الأكائثى التى تبعثرها الرياح مع إكليل بالقرب من القمة .



الشكل رقم ٢٣ سقارة : تاج عامود كورنثي.



الشكل رقم ٢٤ سقارة : تاج عامود يمثل هبوب الريح



الشكل رقم ٢٥ سقارة : تاج عامود كورنثي



الشكل رقم ٢٦ سقارة : تاج عامود كورنثي

(ب) تيجان الأعمدة التي على شكل السلة :

(I) تحيط بالقاعدة عناقيد العنب وفي أعلاها توجد فروع الكرمة المتشابكة وقد برزت من زهریات صغيرة ، أما الفراغات التي تكونت من تشكيلات الكرمة فإنها تمتلئ بالأوراق ، والعنب ، والأزهار ، أما الطبقة الحجرية التي فوق العمود فهي تتضمن تشكياً متواصلاً من الكرمة بالإضافة إلى البيضة والسهم .

(II) نفس التشكيل رقم I ولكن بدون العنب الذي يحيط بالقاعدة مع الاكتفاء بملء الفراغات التي بين تشكيلات الكرمة بالأوراق وعناقيد العنب ، ولا توجد هنا زخرفة البيضة والسهم .

(III) تشكل فروع الكرمة عدداً من الدوائر الكبيرة وفي كل منها ورقة وحيدة من أوراق الكرمة ، وكل ورقة لها سبعة أطراف مدببة .

(IV) ينقسم إلى مناطق بواسطة سلسلة من الفروع الرأسية المتشابكة والتي تشكل دوائر صغيرة ، وتمتلئ الدوائر من حليات الأزهار ، أو الفاكهة ، أو الأوراق ، أما المناطق الكبيرة فإنها تمتلئ بورقتين كبيرتين لكل ورقة منها سبعة أطراف مدببة ، وتتجه الأطراف إلى أسفل .

(V) نفس الطراز السابق رقم ١٧ (أربعة) إلا أن الفراغات الصغيرة الناتجة عن الفروع المتشابكة قد تركت فارغة .

(VI) ثمانية فصوص ، وبها فروع الكرمة التي برزت من زهريات صغيرة لتشكل سلسلة من المناطق المفلطحة التي تمتلئ بسبعة أزواج من أوراق الكرمة وتحيط بقاعدة التاج أوراق أصغر حجماً .

(VII) ثمانية فصوص والقاعدة هي نفس قاعدة رقم ١٧ أربعة مع فروع متشابكة ، أما الدوائر التي تشكلت منها فقد امتلأت بالصلبان ، والأزهار ، أو تركت فارغة ، ونجد في هذا الطراز أن المناطق التي بين الفروع المتشابكة قد امتلأت بأوراق الكرمة المتجهة نحو الداخل والحليات الحلزونية .

(VIII) مثل رقم ٧ (ستة) ولكن بدون فصوص .

(IX) صفان فوق بعضهما من فروع الكرمة التي تشكل دوائر ، وقد امتلأت كل دائرة بورقة واحدة لها خمسة أطراف مدببة .

(X) سلسلة من الفروع المنفردة وأطرافها بارزة في حدة ، وتنحنى الأوراق التي على كلا الجانبين إلى الداخل وتتلامس مع بعضها البعض .

(XI) ينقسم كل وجه من الوسط بواسطة منطقة مثلثة الشكل من عيدان الخيزران المجدولة وهناك تكوين من الأوراق المنتشرة أفقياً على كلا الجانبين .

(XII) تشكيل ضيق في الوسط يتكون من فروع رأسية مجدولة ، وعلى جانبيها فروع منتشرة أفقياً ، وتحيط بالقاعدة أوراق صغيرة وثمار الرمان .

(XIII) خطوط غليظة وكثيفة ، متموجة ومتشابكة بحيث تشكل تكويناً من عيدان الخيزران المجدولة في هيئة غير مستوية .

(XIV) سلسلة من سعف النخيل الكبير الحجم.



شكل رقم ٢٧ : سقارة : تاج عمود على شكل سلة



الشكل رقم ٢٨ ، ٢٩ : سقارة : تاج عامود على شكل سلة



الشكلان رقم ٣٠ ، ٣١ : سقارة - تاج عامود على شكل سلة

(ج) تيجان الأعمدة التي على شكل سعف النخيل :

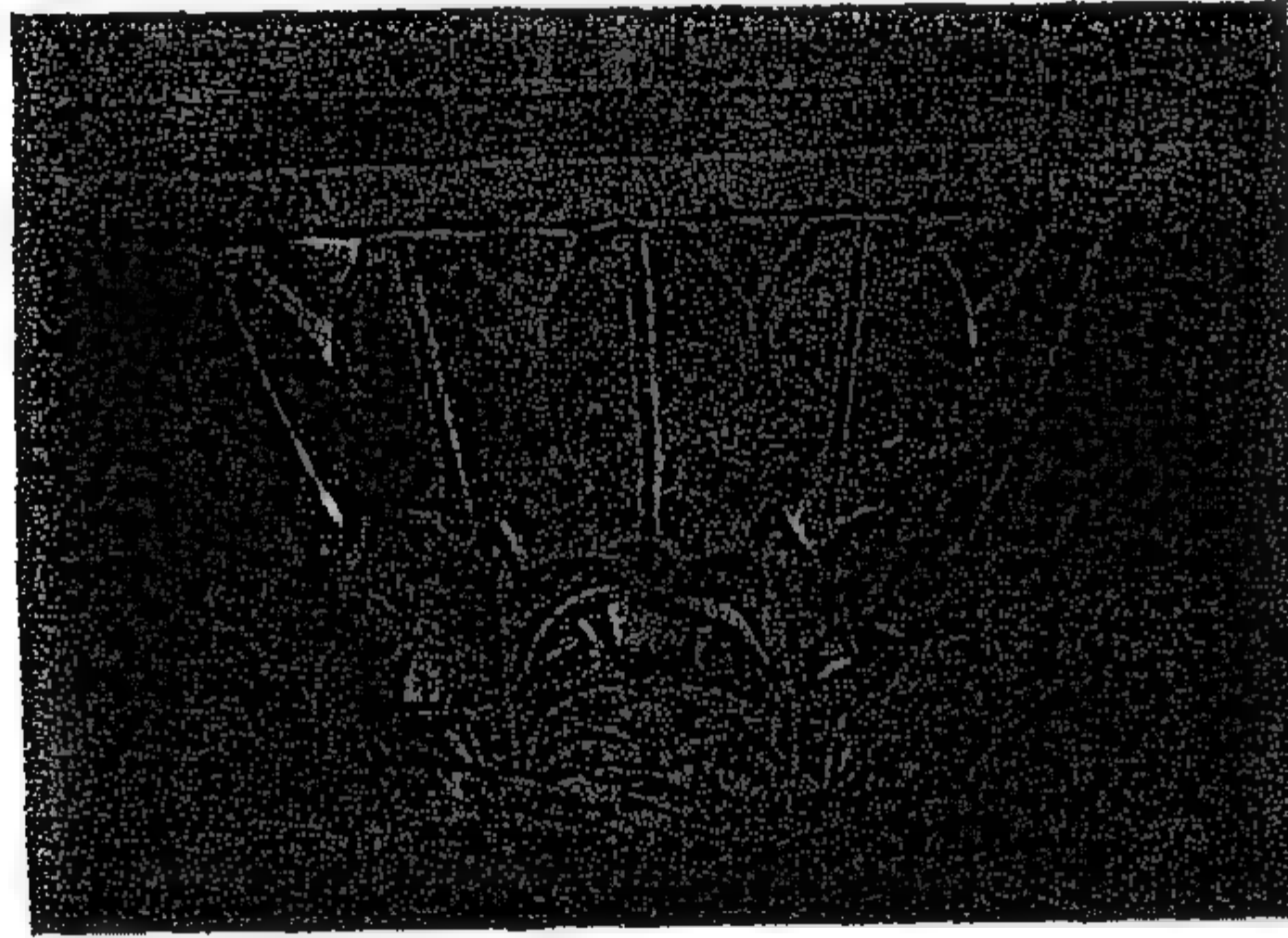
تتكون من سعف النخيل المنفرد الكبير الحجم والضلع الأوسط للسعفة الواحدة تجرى تقويته أحياناً بالبروز الحاد كما أنه ينحت على التاج بشكل مكشوف أحياناً .

(د) تيجان الأعمدة التي على شكل سعف النخيل وفروع الأكائشي :

يوجد عند القاعدة صف من فروع الأكائشي الصغيرة التي يتفرع منها عدد من سعف النخيل الكبير ، وما زالت بعض تيجان الأعمدة التي من هذا الطراز تزهو بألوانها اللامعة .



الشكل رقم ٢٢ : سقارة تاج عامود من سعف النخيل



الشكل رقم ٢٣ : سقارة : تاج عامود من سعف النخيل وأوراق الأكائشي

(هـ) تيجان أعمدة من طرز مختلفة :

(I) فى هذا الطراز نجد صليباً داخل إكليل من الزهور على كل وجه .

(II) حليات حلزونية محفورة ترتفع من القاعدة إلى الأركان العلوية مكونة شكل «V» على كل وجه وفى داخلها باقة من الزهور .

(III) يوجد بهذا الطراز عمودان على كل وجه أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار ، وتبرز من القمة حليات حلزونية وفروع ، ويوجد ساق نباتى بين كل زوجين من الأعمدة .

الدير الأحمر : جميع التيجان من الطراز الكورنثى ، ويوجد فى بعض الحالات صفان من السلالم وقد تكونا من فروع صغيرة بالتبادل مع فروع أخرى أكبر حجماً ترتفع إلى قمة العمود ، وفى الحالات الأخرى يعلو هذين الصفيين من السلالم فروع من سيقان النبات التى تشبه قرن الوعل الذى يتخذ شكل حرف (V) فوق الفروع الأصغر ، وأحياناً توضع دوائر صغيرة تحتضن صلباناً عند قمة العمود ، وتبرز أطراف أوراق الشجر المتشابكة .

الدير الأبيض : تختلف الطرز هنا عن تلك الموجودة بالدير الأحمر فبعضها ينتمى إلى الطراز الكورنثى كما وصفنا من قبل ولكن هناك تيجان أخرى من الطراز الأيونى ، وتيجان أخرى تتضمن تصميمات بسيطة من زهرة الأكائثى ومعه صف واحد من الفروع ، وعلى كل حال فإن العديد من التيجان التى بهذه المنطقة إن لم يكن كلها ، قد أعيد استخدامها مرة أخرى .

وتتميز كافة تيجان الأعمدة بهذه المواقع بأن لها أوراق مدببة ومحفورة حفرًا غائرًا ، كما أن أطراف أوراق الأكائثى عادية بالرغم من أنها ذات بروز واضح .

التيجان المشغولة أو المعشقة :

باويط :

(I) صفان من أوراق الأكائثى المدببة مع بروز أطرافها .

(II) صفان من فروع الأكانثى أحدهما فوق الآخر مع بروز أطراف الأوراق ، وفي أعلاها توجد حليات حلزونية مع شكل ورقة في الوسط .

(III) فرع أكانثى في الوسط وعلى جانبيه نصف فرعين أكبر حجماً ، وزوج من فروع قرن الوعل فوق الساق النباتية الصغيرة .

(IV) الطراز المنتشر منها يماثل رقم (III) (ثلاثة) ولكن الفرع الأوسط أكبر حجماً، وتتخذ الأوراق شكل القوقعة ، ويمتلئ الفراغ الموجود بين الفرعين اللذين يشبهان قرني الوعل بورقة أو مجموعة من الفواكه .

(V) يوجد في هذا الطراز نصف فرع على كلا جانبي كل وجه ، وبين الفرعين الصغيرين يبرز ساق أكبر حجماً بينما يوجد زوج من قرون الوعل فوق الفرعين الصغيرين .

(VI) يشبه هذا الطراز من تيجان الأعمدة الطراز رقم (V) (خمسة) مع زخرفة مكونة من شريط من أوراق الكرمة عند القاعدة .

سقارة :

(I) نفس الطراز رقم III (ثلاثة) الموجود في باويط مع نصف فرع إلى اليسار وإلى اليمين وبينهما فرعان صغيران على جانبي فرع أكبر حجماً ، ويوجد فوق الفرعين الصغيرين قرنان من قرون الوعل يتشابكان عند النهاية .

(II) فروع كبيرة وأخرى صغيرة بالتبادل (٣ فروع من الكبيرة ، وأربعة من الصغيرة) مع قرون للوعل فوق الفروع الأصغر .

(III) فروع أكانثى طويلة بالتبادل مع سيقان مدببة الأطراف .

(IV) نفس تكوين الطراز I (الأول) إلا أن الفروع التي تشبه قرون الوعل تمسك بها يدان ممتدتان من الفروع الأصغر التي تحتها .

(V) يوجد نصف فرعين على كل وجه وفي الوسط منطقة فارغة .

دير البراموس :

يوجد عند الطرف الغربى للجناح بكنيسة العذراء تاج عمود ، مشغول به صف سفلى من أوراق الأكانثى وشريط أفقى ضيق فوقه يتضمن البيضة والسهم .

ويوجد فى متحف الأيقونات بمدينة ركنجهاوزن تاجا عمودين مستطيلين يستعملان ركيزتين للحائط ويقال عنهما أنهما مأخوذان من دير الأنبا بولا (٢٠) ويتشابه العمودان من حيث القاعدة بالرغم من أن أحدهما يتميز بالخشونة بالنسبة للآخر ، وهناك ورقتان كبيرتان من أوراق الأكانثى على كل من الجانبين مع وضع ورقة أخرى من نفس الحجم فى الوسط ، ويفصل بينهما فرعان أصغر حجماً ، وهناك فوق الفرع الأوسط تمثال نصفى لإنسان يمثل فى أحدهما أنثى وفى الآخر ذكر ، وتتميز عينا الأنثى بأنيهما عميقتان ، وهما من نفس الطراز الذى تنتمى إليه أعمدة الشيخ عبادة المثيرة للجدل ، ويوجد على جانبى شكل الذكر طائران كبيران وقد ضاعت رأس أحدهما .

جـ الأفاريز :

باويط :

(I) صف متصل من الدوائر على شكل المعين ، وهناك فى وسط كل معين حلية على شكل وردة بينما امتلأت الفراغات الأخرى بأشكال نباتية .

(II) دوائر ومربعات متبادلة فى شكل متشابك ، وفى داخلها طيور ، ومجموعات من الفاكهة وأوراق الأشجار .

(III) سلسلة من الدوائر الكبيرة التى يربط بينها صلبان على شكل حرف X وهو الحرف رقم ٢٢ من الأبجدية الإغريقية وينطق (تشى) .

(IV) سلسلة من الصلبان التى على شكل حرف X مع أشكال المعين التى تمتلئ بحليات على شكل وردة كما توجد بين الفروع العليا والفروع السفلى للصلبان شكل ورقة نبات صغيرة .

(V) شكل مفتاح منقوش يتضمن حليات على شكل الأزهار متعددة النوعيات .

(VI) سلسلة من المناطق المربعة التي بها حليات على شكل أزهار ، وطيور ، وأوراق الأشجار .

(VII) سلسلة من الأشكال المثلثة الأضلاع وأشكال الأزهار وقد امتلأت الأشكال المثلثة بالأزهار كما امتلأت الفراغات بأشكال المعين والأشكال السداسية الصغيرة .

(VIII) ركنان بكلٍ منهما إكليل من الزهور في داخله صليب .

(IX) ركنان بكلٍ منهما دائرة بداخلها صورة السيد المسيح على العرش .

(X) ركنان بكلٍ منهما ميدالية تتضمن تمثالا نصفياً لشخص غير معروف .

وتستخدم الكثير من الأفاريز التي وجدت في باويط أشكالاً نباتية في داخلها تشكيلة من التصميمات الأخرى ، والاختلافات بينها محدودة ، وسنصف فيما يلي الطرز الرئيسية منها :

(XI) غصنان متموجان من أغصان الكرمة أحدهما سميك والآخر رفيع وقد رسمت أشكال الطيور في الفراغات الكبرى التي في الوسط وهي طيور فردية أو زوجية، وأحياناً تنقر هذه الطيور عناقيد من العنب ، أما الفراغات الأصغر فوق وتحت الأغصان فقد امتلأت بالعنب وأوراق الكرمة .

(XII) أغصان الكرمة المتشابكة وقد شكلت سلسلة من الدوائر وتتضمن كل دائرة أوراق وعناقيد العنب المتشابكة ، وقد امتلأت الفراغات التي بين الدوائر بنفس هذه التشكيلات وأحياناً يجري اعتراض تسلسل التصميم برسم صليب داخل دائرة .

(XIII) غصن كرمة كثيف ومتموج وقد امتلأت الفراغات بأغصان أصغر حجماً وعناقيد من العنب ومجموعات من الفاكهة .

(XIV) كرمة ترتفع من فائز في الوسط وتملأ السطح بأغصان وعناقيد العنب .

(XV) نفس الشكل المذكور في رقم ١٤ السابق ولكن مع استخدام الرمان بدل العنب .

(XVI) شريطان أفقيان يتضمن الأعلى منهما فرعين مجدولين من نبات الأكانثي مع رسم أوراق الأكانثي في الفراغات العليا والسفلى ، أما الشريط السفلى فقد رسم به غصن متموج منفرد وقد امتلأت الفراغات بأشكال الأزهار الصغيرة التي يتفرع منها تصميم على شكل عجالات .

(XVII) يظهر لنا تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر وقد اتخذ شكلاً رسمياً وخضع لطابع معين مختلف عن ذلك المذكور فى رقم XVI (١٦) سابقاً .

(XVIII) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر ملاكين يحمل كل منهما إكليلا من الأزهار فى داخله صليب .

(XIX) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر على كل من جانبيه دائرة تتضمن صليباً على شكل حرف X وصلباناً يونانية .

(XX) يتضمن تصميم العجلات الذى يتخذ شكل ورقة الشجر الأقل شبهاً بالتصميم المذكور فى رقم XVI (١٦) فاكهة وأزهاراً بدل مجموعات الورد .

(XXI) غصن متموج يشكل دوائر تمتلئ بأوراق الشجر وثمار الرمان .

(XXII) مثل الطراز رقم (XXI) (٢١) السابق ولكن باستخدام الورد بدل الرمان .

(XXIII) غصن متموج وبه أوراق الأشجار والفاكهة فى الفراغات العليا والسفلى .

(XXIV) مثل رقم XXIII (٢٣) ولكن مع شغل الفراغات بأوراق الشجر المزدوجة .

(XXV) غصن متموج يشكل دوائر كبيرة وفى داخل كل دائرة وردة ، أو ورقة شجر ، أو صليب .

(XXVI) شريطان أفقيان يتضمن الشريط العلوى غصناً متموجاً وفى داخل الفراغات أوراق أشجار مزدوجة ويتضمن الشريط السفلى غصناً متموجاً آخر وقد امتلأت الفراغات هنا بأوراق الشجر والرمان .

(XXVII) فروع متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى تربطها لفائف وفى داخل كل شكل بيضاوى ورقة شجر ذات ثمانية أطراف .

(XXVIII) نفس الطراز رقم XXVII (٢٧) وقد امتلأت الأشكال البيضاوية بورقات فردية من أوراق الشجر ، أما الفراغات التى فوق وأسفل الأشكال البيضاوية فقد تضمنت الربيعين الأماميين من الأرانب البرية .

(XXIX) يوجد هنا شريط ضيق بطول قمة الأفاريز يتكون من فروع أفقية متشابكة أما في الأسفل فإن السطح مقسم إلى ثلاث أقسام بواسطة إكليين من الأزهار يحتوى كل منهما على تمثال نصفى ، ويتضمن القسم الأيمن زخرفة متوسطة الجودة من العجلات ، أما في الوسط فهناك أغصان متشابكة مع رسومات تمثل طيوراً في الفراغات أما في القسم الأيسر فنجد مربعات ودوائر تبادلية تتضمن سلالاً من الفاكهة والطيور .

(XXX) استمراراً للشكل رقم XXIX (٢٩) وتنقسم الأقسام الثلاثة هنا بواسطة تمثال نصفى في داخل برواز مربع ودائرة تتضمن صليباً ، ويتكون القسم الأيسر من شكل كرمة متموجة في داخله عناقيد صغيرة من العنب ، أما القسم الأوسط فيشمل سلسلة من الدوائر المتشابكة التي تتضمن طيوراً ، وحيوانات ، وصالاً من الفاكهة أما في اليمين فهناك أشكال المعين التي بها مجموعات من الورد .

سقارة :

(I) تكوين من أوراق الاكانثى ذات طابع معين وهي تشكل سلسلة من الدوائر الصغيرة التي تفصل بينها مجموعات من الورد ، وفي وسط كل دائرة وردة صغيرة .

(II) أغصان الكرمة المتشابكة والتي تشكل سلسلة من الدوائر الصغيرة التي تحتوى كل منها على ورقة شجر منفردة ، أما الفراغات العليا والسفلى فهناك أوراق شجر أخرى وعناقيد صغيرة من العنب .

(III) أغصان الكرمة المتشابكة والتي تشكل سلسلة من الدوائر الكبيرة ، وفي كل دائرة زوج من أوراق الشجر الكبيرة وعنقودان من العنب ، أما الفراغات التي بين الدوائر فقد شغلها أوراق شجر أخرى وعناقيد من العنب .

(IV) غصن كرمة متموج ويتضمن كل فراغ ورقة عنب منفردة وعنقوداً من العنب.

(V) غصن كرمة متموج وقد امتلأت الفراغات السفلية بسلسلة من أوراق الشجر الكبيرة المنفردة ، أما الفراغات العلوية فهي تتضمن عناقيداً من العنب .

(VI) أغصان متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية وأوراق الشجر فوقها وتحتها .

(VII) سلسلة من الأشكال البيضاوية يتضمن كل منها تكويناً من النباتات .

(VIII) فرع متموج يشكل سلسلة من الدوائر وقد امتلأت بأوراق الشجر وبها تشكيل من الفاكهة في الوسط أو ورقة صغيرة منفردة .

(IX) درج يتكون من أغصان الأكانثي يشكل سلسلة من الدوائر الكبيرة وبها مجموعات من أوراق الشجر وتوجد فاكهة في وسط كل دائرة ، والأرباع الأمامية من بعض الحيوانات ، أو تمثال نصفى ، ويتضمن بعضها إكليلا من الزهور بداخله صلبان على شكل حرف X وصلبان يونانية ، وفي بعض الحالات تتضمن الصليب اليوناني بمفرده .

(X) في وسط هذا الطراز تشكيل من النباتات داخل إكليل من الزهور ، وعلى كلا الجانبين شكل محطم يمثل إنساناً يحمل إكليلاً من الزهور فوق رأسه ، ويوجد في أقصى اليسار وأقصى اليمين أغصان كرمة متشابكة محكمة الصنع وتتضمن أوراق وعناقيد العنب .

(XI) تصميم تعلوه البواكى وفي داخل كل باكية صورة لواحد من الرسل .

(XII) إكليل من الزهور يتضمن صليباً على جانبيه أغصان تنتشر في تناسق .

(XIII) سلسلة متتابعة من أشكال المعين في داخلها باقات من الورد .

د - الكرانيش :

سقارة :

(I) قطعة محطمة تتكون من سلسلة من الدوائر المتشابكة .

(II) بقية القطع الأخرى من نفس الطراز أى أنها تتكون من أغصان مجدولة في وضع أفقى بحيث تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى في الوسط مع أوراق الشجر فوقها وتحتها .

الدير الأبيض :

زخرفت الأقسام المائلة من الكرانيش بسلسلة من المناطق المربعة والتي تتضمن تشكيلات من الأزهار ، أما الأطر الخشبية التي أسفلها فإنها تمتلئ بمجموعة من التصميمات والأغصان المتشابكة مع تشكيلة العجلات ، وأنصاف دوائر متشابكة مع عناقيد من العنب في الفراغات أو تشكيلات الورود أو أوراق الشجر الكبيرة داخل دوائر ونماذج من أشكال هندسية مزخرفة .

باويط :

يوجد بها نماذج قليلة من الطراز رقم (II) (٢) الموجود في سقارة .

هـ - العوارض العليا والرأسية : -

سقارة :

(I) العارضة العليا : القسم الأوسط منها على شكل حنية ومزخرف بمثل رسم المفتاح الذي على جانبه دائرة تتضمن نجمة في داخلها حلية على شكل وردة ، أما القسم الأيسر من رسم المفتاح فيتضمن عدداً من الحلقات التي على شكل الوردة ، ويوجد على كلا جانبي هذا القسم الذي على شكل الحنية إطار مستطيل الشكل ، ويشتمل على اثنين من الحيوانات (محفور الآن بالإزميل) وتتفرع على جانبه زهرية أما الحد الجانبي للعارضة فهو مزخرف بأغصان وأوراق أشجار متموجة .

(II) العارضة هنا قد أزيلت بسبب إعادة استخدامها لحجز المياه ، وإلى اليسار منها لوح خشبي يتضمن رسم المفتاح ، وإلى اليمين لوح مستطيل آخر به تكوين من النباتات يحتوى على بعض الطيور ، أما القسم الأوسط فيحتوى على رأس وصدر شخص من الأمام .

(III) جزء من العارضة العليا به فروع متشابكة تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التي في الوسط وفي أعلاها وأسفلها أوراق الشجر ، وفي الوسط صليب صغير .

(IV) العارضتان الرأسيتان للباب :

وجهان بكلٍ منهما منطقة غائرة من الزخارف يفصل بينهما شريط أفقى ضيق يتضمن بعض الطيور ، وقد امتلأت المنطقة السفلية بما يشبه مجرى القناة بينما اشتملت المنطقة العليا على سلسلة من الخطوط المتعرجة بزوايا حادة (زجاج) على شكل « M » أما الوجه الثالث فيشتمل على فرعين متشابكين أفقياً يشكلان سلسلة من الدوائر التى بها حلقات على شكل الورد وطيور وزهرية فى الدائرة السفلية .

(V) العارضتان الرأسيتان للباب :

يتضمن الوجه نصف الدائرى نفس نظام الزخرفة الذى وصفناه فى رقم IV (٤) أى أنه يشتمل على ما يشبه القناة على سلسلة من الخطوط المتعرجة بزوايا حادة (زجاج) يفصلها شريط أفقى ولكن الأخير هنا يتضمن أسوداً بدلاً من الطيور ، أما الوجهان الآخران فيشتملان على حرف « X » المتكرر .

(VI) العارضتان الرأسيتان للباب : يتضمن الوجه نصف الدائرى نفس نظام التركيبات التى على شكل منطقة غائرة والخطوط المتعرجة، وقد انقسمت فى هذه الحالة بواسطة شريط يتضمن رسم المفتاح والحلقات التى على شكل الورد ، أما الوجهان الآخران فيشتملان على فرعين من أغصان الكرمة أحدهما سميك والآخر رفيع وقد خرجا من زهرية كبيرة متجهين إلى أعلى ، أما الدوائر التى تشكلت بين الفرعين فقد امتلأت بأوراق الكرمة المنفردة أو الفاكهة ، (يبدو أنها ليست فاكهة العنب) .

(VII) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل : كافة الوجوه تشتمل على الشريط المستطيل الضيق تحت الجزء الأوسط ، وقد امتلأ أحدها بفرع كرمة متموج يشتمل على عناقيد وأوراق العنب بالتبادل فى الفراغات بينما امتلأ الوجهان الآخران بخطوط متشابكة تشكل مربعات تشتمل على أوراق شجر ذات ثمانية أطراف وحلقات على شكل الورد أو العجلات .

(VIII) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل :

تشتمل الوجوه على ألواح مستطيلة من الخشب وقد امتلأت بفرعين متشابكين يشكلان أشكالاً بيضاوية فى الوسط بها أوراق على اليسار وعلى اليمين .

(IX) العارضتان الرأسيتان للباب المربعتا الشكل :

يوجد فى أحد الوجوه لوح مستطيل من الخشب وقد امتلأ بأغصان متشابكة رأسياً تشكل سلسلة من الدوائر فى الوسط مع وجود الأوراق على كلا الجانبين ، أما الوجهان الآخران فإنهما يشتملان على لوحين مماثلين مزخرفين بأغصان الكرمة التى تخرج مرتفعة إلى أعلى من زهرية وتشكل عدداً من الدوائر وقد امتلأت الدوائر بعناقيد العنب أو أوراق العنب بشكل تبادلى ويوجد فى أعلى كل من العارضتين تاج من زهرة الأكائى .

وهناك أيضاً عدد من العوارض الرأسية من سقارة يتكون معظمها من نقوش تتقاطع معها دوائر تتضمن صلباناً أو حلقات على شكل الورود .

الدير الأحمر :

(I) الباب الشمالى :

الوجه الخارجى لهذا الباب به ثلاث عوارض عليا فوق بعضها البعض وقد زخرفت السفلية منها بسلسلة من الدوائر وأنصاف الدوائر التى بها أوراق الشجر والعارضة الوسطى أصفر من الآخرين وبها خط متصل من أوراق الأكائى ، أما العارضة العليا فتتضمن تصميماً من أوراق الشجر المتشابكة مع حلقات على شكل الورود موضوعة فى الفراغات ، وفى أعلى العارضة العليا شطف يتضمن زخرفة مقسمة إلى مناطق تشتمل على صلبان .

(II) الباب الجنوبى :

نجد هنا أن العارضة العليا بها أربعة صفوف من الزخرفة بعضها فوق البعض الآخر ، وفى القاع يوجد صف من الأغصان المتشابكة التى تشكل سلسلة من الدوائر فى وسط كل دائرة منها حلقة من الورود أما الصف الثانى فيتكون من خط متصل من أوراق الأكائى وقد وضعت كل ورقة منها داخل إطار مربع خاص بها ، وهناك شريط ضيق من تصميم خاص بأوراق الشجر المتشابكة يفصل هذه الصفوف السفلية ، وتتكون الطبقة الثالثة من أغصان مجدولة ينتج عنها فراغات فى الوسط تشغلها حلقة صغيرة على شكل الورود وأوراق الشجر تمثل الفراغات العلوية والسفلية ، أما المنطقة الرابعة فإنها مشطوفة وتشغلها سلسلة من أوراق الأكائى المنفردة ، مع أنها غير محاطة بإطار كما هو الحال فى الثانى .

الدير الأبيض :

بعض الأبواب الخارجية لها عوارض عليا مزخرفة بصليب داخل دائرة أما الأبواب فإن عوارضها بدون زخرفة .

و - الحفر :

ياويط :

(I) حيوان (أسد) محفور بالحفر الغائر .

(II) أوراق شجر مزدوجة في الأركان الأربعة ، أما في المنطقة التي يحددها الخط الفاصل فنجد دائرة كبيرة بها تصميم متشابك شديد التعقيد ، وفي وسطها دائرة أصغر تحتضن صليباً يونانياً .

(III) قطعة تمثل شخصاً يلبس رداء ويمسك علبة لحفظ المجوهرات ، وقد تحطمت رأسه .

(IV) قطعة بالحفر البارز تبين طائراً مرسوماً من الأمام بجناحين منبسطين ، وقد ضاعت رأسه .

(V) قطعة من منظر تبين يونان وهو ينطلق من جوف الحوت ، وقد رسم الحوت على شكل أرنب ضخم ، وقد تحطم الشكل الذي يمثل يونان ، وهناك عدد من الأسماك في اليسار .

(VI) لوح خشبي مربع يمثل القديس سيسنيوس وهو يغرز الحربة في الشيطان (؟؟) وقد وضع المنظر بكامله داخل إحدى البواكي ، ويوجد خلف رأس القديس نموذج محارة ورسم البيضة والسهم بطول الحافة العليا .

(VII) أربعة أشخاص في وضع الجلوس وقد تحطمت أشكالهم جميعاً ومن الواضح أن إحداهم أنثى تتميز بشعر طويل مجعد ، ويرتدون جميعاً ثياباً فضفاضة مشدودة بأحزمة عند الوسط ، وعباءات فوق أكتافهم ، وتتميز وجوههم بالعيون الواسعة والشفاه الكبيرة ، ويبدو للمشاهد أن اثنين من هؤلاء الأشخاص يحملان كأسين .

(VIII) وأشهر أعمال الحفر تمثل شخصاً له رأس صقر يركب حصاناً ويطعن بالرمح تمساحاً تحت أقدام الحصان وقد صنفت هذه القطعة على أنها من باويط ، ولكنها سواء وجدت في الدير أو في المنطقة المحيطة فذلك أمر مشكوك فيه .

(IX) قطعة محطمة تصور سبعة أشخاص هم من اليسار إلى اليمين : شخص واقف يحمل درعاً ورمحاً ، وشخص جالس حول رأسه هالة ويحمل في يده اليسرى قرصاً كبيراً ، وشخص واقف يحمل درعاً ، وشخص واقف وهو يستدير إلى اليمين وينحني فوق عكاز ، وشخص واقف وهو يسند طفلاً صغيراً عارياً فوق عمود ، وشخص واقف وقد رفع ذراعه الأيسر وأيضاً يسند الطفل .

(X) نحت في غرفة باويط بالمتحف القبطي غير منشور يبدو أنه جزء من منظر للصيد ، ونرى في اليسار شخصاً جالساً على ركبتيه ويمسك رمحاً ، وإلى جانبه أسد في وضع الوثوب ، ويليه غزالة ، وشخص آخر مع غزالة ، ثم شخص يحمل رمحاً ، ثم أسد ثانٍ في وضع الوثوب ، أما الفراغات فقد شغلتها تكوينات نباتية .

(XI) قطعة أخرى غير منشورة من غرفة باويط بالمتحف القبطي وهي تمثل داود يلعب على القيثارة ، ونراه في جزء آخر من نفس التشكيل يصارع جليات .

الدير الأبيض :

لوح خشبي يمثل السيد المسيح وهو يركب حماراً وقد وضع بين ركنين وتم تنفيذه بطريقة بدائية .

دير السريان :

يتضمن هذا القسم زخرفة من الجص في هيكل كنيسة العذراء ، وأيضاً في كنيسة التسعة والأربعين شهيداً الصغرى في نفس المكان . (٣١)

(I) كنيسة العذراء :

نجد أن الأقسام السفلية من جدران الهيكل الرئيسى وكذلك قمة الصف الأول من النوافذ قد زخرفت بأشغال الجص الناعمة والمحفورة باستخدام كلا نوعى الحفر الغائر والبارز ، وتمثل الحنية الوسطى النقطة المركزية للتشكيل الكلى وإلى كلا جانبيها يوجد إفريز ضيق متصل تحت قواعد النوافذ مباشرة وبطول القسمين الباقيين من الحائط الشرقى وأيضاً بطول الحائطين الشمالى والجنوبى ، أما الحنية الوسطى فى الحائط الشرقى فقد أحيطت بإطار مربع الشكل وقد زخرف سطحه بزخارف كثيفة ، أما العارضتان الرأسيتان فإنهما مشغولتان بأوراق شجر طويلة وضيقة فى أشكال متموجة ، وقد امتلأ باقى السطح بسيقان النباتات المتموجة ، وفروع النباتات المتسلقة فى أشكال دائرية ، وأوراق الشجر التى من المحتمل أنها أوراق الكرمة ، وينطلق نصفاً العمودين اللذين على جانبى الحنية من قاعدتين مزخرفتين بأشكال النحت المسطح على صورة شرائط متداخلة من أشكال الصليب ، وسط كل وجه ورقة نبات سرخسية رأسية مع أوراق سرخسية أخرى مشابهة فى الأركان ، أما العقد فإن له سطح مكون من ثلاثة أرباع دائرة ومزخرف بخطوط مائلة من الثقوب ووجه عريض بارز من الخلفية المستطيلة الشكل .

وهناك زوج من الزهريات فوق الأجزاء السفلية تمثل نموذجين مصغرين بالنحت البارز وكل منهما تتضمن باقة من الأزهار ، أما باقى الوجه فيتضمن نموذجاً مستمراً من الأشكال التى على هيئة الكف المبسوطة التى تتصل بأغصان متموجة بالتبادل مع مجموعات من أوراق الشجر ، وتوجد فى الحائط الشرقى حنيتان فوق كل منهما عقد نصف دائرى له غشاء داخلى مزخرف بلقائف نباتية وغشاء خارجى يعتبر تقليداً لكورنيش الحائط ، أما رؤوس اللقائف فهى محصورة داخل إطار على شكل مستطيل تتضمن الفسحات الخارجية له زخارف دائرية ، بينما امتلأ باقى المنطقة بلقائف نباتية وهناك حنيات أخرى فى الحائطين الشمالى والجنوبى بهما نفس الزخارف بالرغم من أن الفسحات الخارجية قد امتلأت بأوراق الشجر الكبيرة .

ويتحدد الإفريز من أعلى ومن أسفل بشريطين ضيقين سواء باستخدام النحت البارز أو الغائر ، وفى النحت البارز توجد حلية على هيئة الكف المبسوطة على ساق نبات مزدوج ينحنى إلى أعلى ويحيط بمجموعة من الفاكهة ، وتملأ هذه الحلية الخلفية كلها ،

وتنتشر خارجاً ورقتين نباتيتين حفرتا حفراً غائراً ، وهناك فاكهة مدببة أو برعم قد حفرت بالتبادل مع هذا التشكيل وقد أخفيت القاعدة خلف حلية ثانية على هيئة كف صغيرة ، أما أسطح الأوراق الأكبر والأجزاء السفلية للفاكهة المتبادلة فإنها تختلف ألوانها مع استخدام صفوف مائلة من الثقوب الصغيرة .

أما الفراغات التي بين النافذتين الأولى والثالثة على الحائط الشرقي والفراغات التي بين هاتين النافذتين وأركان الهيكل فإنها تشغل بألواح خشبية محفورة حفراً غائراً ومزخرفة بنفس طريقة العارضتين الرأسيتين الملاصقتين مباشرة للحنية الوسطى ، أما الفراغان الباقيان وهما مربعان تقريباً فإنهما محاطان بمحيط مزدوج ، ويوجد ساق نبات في وسط هذا الحقل يتفرع منه ورقتان كبيرتان عند الجذور، وي طرح سيقانا منحنية وفروعاً نباتية تملأ أوراقها الخلفية كلها وتوجد بجوارها على مسافات منتظمة فاكهة وأوراق نباتية ، ويوجد في أحد الألواح ورقة ذات خمسة أطراف أو زهرة في أعلاها ، ويوجد في لوح آخر فاكهة ناضجة أو زهرة ، وتمتلئ الخلفية كلها بأغصان من نباتات منحنية تخرج منها أوراق صغيرة مرتبة ، أما الألواح التي على الحوائط الجانبية فقد عولجت بطريقة مختلفة أما الفراغان الضيقان فيشغلها نبات منفرد مستقيم الساق ، ويوجد في القمة كأس زهرة مغطاة بزخارف صغيرة مثقوبة يوجد بطول الساق وعلى مسافات متساوية بروز إضافي ينتهي بأوراق الشجر مع شكل يشبه الفأس ينحني إلى الخلف نحو الساق ، أما اللوح الأكبر الذي يحتل وسط كل حائط فيتميز بنفس النبات محفوراً حقراً بارزاً .

(II) كنيسة التسعة والأربعين شهيداً :

هناك مدخلان على جانبي الحنية الشرقية الوسطى تغطيهما أشغال الجص ، وقد وضعت رؤوس المداخل داخل أطر مستطيلة الشكل . أما الجزء العلوي فإنه منفصل مثل لوح مزخرف بالنحت البارز على جانبيه شكل كف بالتبادل مع تكوينات نباتية منحنية مع زخارف يتعذر التعرف عليها ، ويتضمن القسم السفلي البرواز النصف دائري الذي يعلوه عقد فوق المدخل الذي يستند إلى زوج من الأعمدة ذات القواعد المصبوبة في قوالب، والمداخل غير المزخرفة وتيجان الأعمدة التي من طراز سعف النخيل ، وهناك غشاء داخلي للعقد مزخرف بشريط منفرد من الدوائر الصغيرة البارزة

وغشاء خارجى مسطح ومزخرف بنفس الأسلوب مثل الجزء المماثل فى الحنية الوسطى بكنيسة العذراء ، وقد امتلأت الأجزاء المثلثة المحصورة بين العقدین بأوراق شجر كبيرة مقوسة.

وتعود أشغال الجص فى هذه الكنائس حسب تقدير هوايت وستريزجوسكى إلى حوالى سنة ٩١٣ - ٩١٤ للميلاد . (٣٢)

ز - الحنيات والزخارف التى فوق العقود :

باويط :

(I) الحنية : شكل إجمالى لواجهة جمالون بها قسم مثلث الشكل فى الوسط داخل فراغين على شكل حرف « V » وعلى كلا جانبي المثلث صلبان داخل دائرة ، أما الشكل الإجمالى الداخلى للحنية فهو مزخرف بواسطة تشكيل من ورقة الأكانثى المتموجة ، ويوجد تحت نقطة تقاطع المثلث تشكيل من أوراق الشجر المزدوجة فى وسطها حلية على شكل وردة ، ويمتلئ القسم الأوسط من الحنية بشكل القوقعة ، وهناك ثلاثة زخارف حلزونية الشكل تزين الوجه الخارجى للحنية .

(II) الزخارف التى فوق العقد : صفان من الزخارف ، الداخلى منهما داخل الحائط قليلا ، وقد امتلأ الصف الخارجى منهما بتشكيل مستمر من ورقة الأكانثى ، أما الصف الداخلى فيشتمل على فرعين من فروع الكرمة يرتفعان من زهريتين عند قواعد الزخارف التى فوق العقد ذى الشكل النصف دائرى ، وتشكل الفروع سلسلة من الدوائر التى امتلأت بأوراق الشجر أو الفاكهة .

(III) الزخارف الناقصة التى فوق العقد: فروع ترتفع من زهرية وتشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التى يمتلئ كل منها بورقة شجر كبيرة .

(IV) الزخارف الناقصة التى فوق العقد : فرعان أحدهما سميك والآخر رفيع يرتفعان من زهرية ، وتمتلئ الفراغات الناتجة عن ذلك بورقة شجر مفردة كبيرة أو فاكهة.

(V) الزخارف الناقصة التي فوق العقد : فرع وحيد متموج من فروع الكرمة وقد امتلأت الفراغات بأوراق وعناقيد العنب .

(VI) الزخارف الناقصة التي فوق العقد : أغصان متموجة سميكة ورفيعة وقد أمتلأ كل فراغ بورقة شجر مفردة وفاكهة .

(VII) الزخارف الناقصة التي فوق العقد : فروع الأكائثى المتشابكة أفقياً بحيث تشكل سلسلة من الأشكال البيضاوية التي فى الوسط بينما أحاطت بها أوراق الشجر من أعلى ومن أسفل .

(VIII) الزخارف الناقصة التي فوق العقد : صف أفقى مستمر من أوراق الأكائثى.

(IX) الزخارف التي فوق العقد : ترتفع قواعد الزخارف الناقصة على شكل شخصين الأيسر منهما جالس ويعزف على المزمار والأيمن منهما واقف ويدق الصنوج وهذا الشخص الأخير له جناحان ، أما بقية الزخارف التي فوق العقد فإنها مزخرفة بشريطين ، الشريط الخارجى ضيق وقد امتلأ بفرع مستمر ومتموج من أوراق الشجر فى الفراغات أما الشريط الداخلى فيشغله تشكيل من فروع الكرمة وقد امتلأت الفراغات بأوراق وعناقيد العنب .

سقارة :

(I) الحنية : شكل إجمالى نصف دائرى وقد امتلأ بتشكيل من ورقة الأكائثى . أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة .

(II) الحنية : الشكل إجمالى لواجهة جمالون بها قسم على شكل مثلث فى وسطها ، وقد زخرف الشكل الإجمالى من الخارج بأغصان الأكائثى المتموجة ، أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة ، أما الفراغ الذى تحت القسم المثلث مباشرة فقد امتلأ بإكليل من الزهور بالرغم من اختفاء أى زخرفة داخلية .

(III) جزء من الحنية : شكل إجمالى نصف دائرى يمتلى بفرع متموج من الأكائثى ، أما الحنية ذاتها فتتخذ شكل القوقعة .

الدير الأبيض :

ربما استطعنا تصنيف الحنيات التى فى هذا الموقع إلى ثلاث مجموعات ، الطراز الشائع منها به شكل إجمالى لواجهة الجمالون وفيه قسم مثلث الشكل ، بالرغم من أن القسم الأوسط هنا يحتل معظم الفراغ وتستند واجهة الجمالون إلى نصفى عمود أو ركيزة بالحائط مزخرفين بأشكال التكوينات النباتية .

والطراز الثانى تطوير للطراز الأول حيث نجد الحنية التى بها واجهة الجمالون إلا أن الواجهة منفصلة تماماً عن الحنية ذاتها ، التى تتميز بشكل إجمالى نصف دائرى (يوجد فى الرواق الغربى نماذج لها) أما الطراز الثالث فتوجد منه واحدة فقط فى الغرفة التى تقع جنوب الهيكل الأوسط ولها شكل إجمالى نصف دائرى مزخرفة بزخارف من الكرمة .

أما داخل هذه الحنيات فإما أن يتخذ شكل القوقعة أو أنه مزخرف بتكوينات من الكرمة ، أو صلبان داخل إكليل من الزهور ، أو يحتوى على طيور النسر .

الدير الأحمر :

النوعان الموجودان هنا من الحنيات ينتميان إلى الطرازين الأول والثانى بالدير الأبيض ، ونلاحظ أن الطراز الثانى الذى يتميز بانفصال واجهة الجمالون عن الحنية موجود فى النطاق العلوى من حنيات الهيكل ، بينما نجد الطراز الأول فى النطاقات السفلية ، وتتضمن واجهات الجمالون فى الطراز الثانى صلباناً صغيرة داخل دوائر ، أما التصميمات الداخلية فهى مماثلة لتلك التى فى الدير الأبيض .

ح - الأعمدة وركائز الحائط :

باويط :

(I) ركيزة حائط : كلها مزخرفة بأشكال المفتاح فيما عدا القسم العلوى .

(II) ركيزة حائط : إطار مستطيل يشغله فرعان رأسيان متموجان من فروع الأكانثى التى ترتفع من داخل زهرية ، ويتلامس الفرعان ولكنهما لا يتشابكان ، بينما تمتلئ الفراغات بأوراق منفصلة .

(III) ركيزة حائط : إطار مستطيل يشغله فرع واحد متموج من فروع الأكانثى بينما تحتل كل فراغ ورقة شجر منفردة .

(IV) ركيزة حائط : يمتلئ الوجه كله بشكل المفتاح يتضمن حليات على شكل الورد وتكوينات هندسية .

(V) ركيزة حائط : الوجهان مزخرفان ويتميز القسم العلوى من كل وجه بأنه مجوف ويمتلئ بشكل شخص منحوت ، ونجد أنه يمثل ملاكاً يمسك عكازاً بيده اليمنى وشئ غير معروف فى يده اليسرى ، بينما هو فى نموذج آخر يمثل أحد الرسل وهو يمسك بكتاب مفتوح ، وكلا الشخصين يرتدى ثوباً فضفاضاً مشدوداً بحزام وعباءة فضفاضة ، وقد شغل وجه الركيزة الذى تحت الملاك تشكيل مجدول من أغصان الكرمة يبرز إلى أعلى من قارورة ذات عنق طويل ، وقد امتلأت الفراغات بأوراق الشجر والفاكهة والطيور بينما يمتلئ الوجه الآخر بأشكال هندسية تتضمن حليات على أشكال الورد ، وصليباً .

سقارة :

(I) عمود : تنقسم الزخرفة إلى ثلاث مناطق ، المنطقة السفلية بها سلسلة من سيقان النباتات الرأسية وتلمس أطراف أوراق كل ساق أطراف أوراق الساق الأخرى المجاورة لها ، والمنطقة الوسطى محطمة ، ولكن من الممكن تحديد شخصين لهما أجنحة يمسك كل منهما بميدالية فى داخلها تمثال نصفى . وعلى كلا الجانبين عناقيد العنب وأوراق الشجر ، أما المنطقة العلوية فإنها تنقسم إلى أقسام مستطيلة الشكل عن طريق صليب كبير على شكل حرف X ويمتلئ كل مستطيل بشكل لولبى وحزمة من الفاكهة فى الوسط .

(II) عمود : ثلاث مناطق ، تنقسم السفلية منها إلى سلسلة من الشرائط الرأسية الضيقة المزخرفة إما بفرع متموج من الكرمة يشتمل على العنب والأوراق أو حفر بسيط ، وهناك حول قمة هذه المنطقة عند القاعدة عدد من الحليات التى على شكل

الورود الصغيرة ، أما المنطقة الوسطى فتشتمل على صليب عند القاعدة وصليب آخر في أعلاها موضوعاً داخل إكليل من الزهور ، وتوجد على كلا الجانبين سيقان نباتية تتلامس أطراف أوراقها ، وتتميز المنطقة العليا بوجود حلية مائلة في وسطها شريط يتضمن ما يبدو أنه تشكيل نباتي.

ط - حوامل الأفاريز (كنصول CONSOLES) :-

ياويط :

طرازان لهما نفس التصميم ويتكون كل منهما من تمثال نصفى داخل إكليل من الزهور ، ونجد أن أحد الشخصين له جناحان وربما الشخص الآخر أيضا .

سقارة :

(I) ساق نبات الأكانثى منفرداً مع أربع أوراق على كلا الجانبين .

(II) شبه حامل : شكل إجمالى نصف دائرى مزخرف بتشكيل من عيدان الخيزران المجدولة مع طراز تيجان الأعمدة التى تشبه السلة .

ى - أحواض الماء :

سقارة :

(I) القسم الأوسط الذى به الحنفية يتخذ شكل رأس حيوان وقد أحيطت العينان بقواقع صغيرة كما أن الوجه يتشكل عن طريق سلسلة من الحلقات المتحدة المركز والتى رتبت فوق بعضها البعض .

أما القسمان اللذان على شكل حرف (L) على كلا جانبي الحوض فإنهما مزخرفان بشريط من التشكيلات النباتية المتموجة والتى ترتفع سيقانها من زهريات عند قاعدتي أرجل الحامل .

(III) نموذجان آخران يتخذان نفس شكل رأس الحيوان للحنفية ، ونجد أن أحد النموذجين يوجد على كل من جانبيه حلية على شكل وردة كبيرة بينما يوجد على جانبي النموذج الآخر أربعة صلبان محفورة .

أشغال الخشب :

يعتبر الخشب دائماً من السلع الثمينة في مصر (٣٣) ونظراً لندرة الأخشاب في مصر فإنها تعتمد على الإمدادات المستوردة التي يحتاج توفيرها إلى السيطرة على المناطق المصدرة (لبنان على وجه الخصوص) أو بقاء العلاقات التجارية الناجحة ، إذا لم يتوفر أحد هذين الطرفين فإن إمدادات الخشب تقل أو تنعدم ، وقد تقلصت سلطة مصر على منطقة الشرق الأوسط بعد عصر الرعامسة مما جعل من الصعب الحصول على الأخشاب بالكميات المطلوبة ، ولم تعد التجارة إلى اتساعها السابق ، وقد تدهور الموقف أكثر بعد الفتح الإسلامي وقد انعكست الأحوال السياسية على استيراد المواد الأخرى البديلة للأخشاب في التجديدات المعمارية التي تلت هذه الفترة .

ولذلك فإنه لا يدهشنا العثور على القليل من أشغال الخشب المستخدمة في الزخرفة بمناطق الأديرة وليس لدينا دليل على أن الرهبان أنفسهم قد تدخلوا في أى شئ سوى أعمال النجارة الأولية ، وكما يحدث في المهن الأخرى التي تتطلب المهارة فقد أصبحت الأعمال الطموحة جميعها تنفذ بمعرفة صناع من خارج الأديرة بتكليف من الرهبان (٣٤) وقد كشفت الحفائر في دير أبيفانيوس عن قطع من المثاقب من النوعية المعروفة بمصر خلال عصر الأسرات ، كما وجدت أيضاً تجاويف مصنوعة بالمثاقب إما على شكل جزء من نعال الأحذية (الصنادل) التي يمكن إدخال الإبهام فيها ، أو أسطوانة خشبية مجوفة بداخلها تجويف لإدخال سن المثقاب ، أما الخشب المصري غير المستوى فيتم تصحيحه باستخدام مخرطة بدائية (٣٥) ويستخدم الناتج النهائي في عمل أشغال الأرابيسك ، ولا توجد في هذا الدير أبواب خشبية بالرغم من اكتشاف محاور الارتكاز التي كانت مركبة عليها وذلك في أعتاب عدد من الحجرات.

ولم نجد إلا القليل من أشغال الخشب حتى في أكثر الأديرة أهمية مثل تلك التي في باويط وسقارة ربما بسبب تقلص فرص البقاء ثم نهب هذه الأماكن فيما بعد ، ولا شك في أنه سيتم فيما بعد التأكد من ندرة الأخشاب ذات الخصائص الجيدة .

بأوريط :

(I) لوح محطم بدرجة كبيرة وقد زخرف الوجه الخارجى منه بسلسلة مستمرة من أوراق الأكانثى بينما اشتمل القسم الأوسط المستطيل الشكل على محيط ثلاثى امتلأ بالأشكال الهندسية ، ونجد على كل من جانبيه هذا القسم شكل شخص غير واضح المعالم .

(II) حطام إفريز استخدم فيه أسلوب المفتاح مع حليات على شكل الورد وتشكيلات نباتية .

(III) حطام إفريز يكشف عن استخدام الأوراق النباتية بالحفر الغائر .

(IV) عارضة عليا فوق أحد الأبواب فى طرفيها الحرفان : ألفا - أوميغا(*) والقسم الأوسط مزخرف بواسطة عقد محمول على عمودين مع وضع صليب كبير بين العمودين .

(V) عتبة عليا (MENSOLA) : كتلة مستطيلة الشكل عليها شكل شخص منحوت موضوعة تحت العقد وتستند إلى عمودين (٢٦) .

(VI) عتبة عليا : كتلة مستطيلة الشكل ، الجزء العلوى منها مزخرف بصليب موضوع داخل إكليل من الأزهار ، وفى أسفلها شكل شخص يقف تحت عقد يسنده عمودان ، وقد تحطم وجه الشخص ، ولكن من الواضح أنه كان ملتحيًا ويمسك كتاباً فى يده اليسرى . (٢٧)

(VII) حامل إفريز (Console) : القسم الأوسط منه غير مزخرف ولكن الطرفين كليهما محفور عليهما حلية من ورق الأكانثى ، ونجد أن أطراف أوراق الأكانثى البارزة والسيقان قد امتلأت بسلسلة من الأكر الصغيرة .

(VIII) حامل إفريز مزخرف جزئياً ، ويوجد فى القسم المزخرف منه غصن أكانثى منفرد وعلى جانبيه أوراق الشجر .

(*) حرفا الألفا والأوميغا هما أول وآخر حروف اللغة اليونانية أى الألف والياء وهما ضمن الحروف التى استعارتها اللغة القبطية من اليونانية وعددها ٢٤ حرفاً ، ويرمزان للبداية والنهاية - (المترجم) .

(IX) حامل إفريز مثل المذكور فى رقم VIII (٨) .

(X) حامل إفريز ، الجزء العلوى منه مزخرف بلوح مربع داخل بـرواز وقد امتلأ بأشكال مثمثة الأضلاع ، وسداسية الأضلاع ، ومربعات صغيرة ، وصلبان ويحيط بها أوراق الشجر .

سقارة :

(I) حامل إفريز الجزء المزخرف منه محفور عليه ساق الأكائثى ذات الطرف البارز.

(II) حامل إفريز مزخرف بفرع أكائثى بازو الطرف ، ويوجد صليب داخل دائرة بالقرب من قاعدة الساق.

(III) باب وإطار دولا ب صغير ، وقد امتلأ الإطار بتشكيلات نباتية بينما يوجد على اللوح تصميم فى الوسط عبارة عن طائر منبسط الجناحين ، وهذا الطائر نفسه محفور داخل دائرة محددة بخطوط مجدولة. (٣٨)

(IV) عمودان بارزان من صندوق مزخرفان بتطعيمات من العاج على شكل تشكيل نباتى متموج .

(V) جزء من حامل الأيقونات بأحد الهياكل يحمل الجزء العلوى منه تشكيل ورقة الشجر وفى داخل التشكيل أزهار ذات تويجات رباعية الأوراق ، أما اللوح ذاته فقد امتلأ بأعداد من أشكال الصليب المعقوف التى تشكل تصميمًا مستمرًا وضعت فى داخله تشكيلات من الورود الصغيرة ، وهناك بعض الارتباك فيما يتعلق بمكان هذه القطعة ، حيث ذكر كيبل فى نفس كتابه السابق الإشارة إليه أنها جاءت من الكنيسة الرئيسية وهى الكنيسة الرابعة أو من الكنيسة الجنوبية . (٣٩)

وما زالت فى وادى النطرون أشغال خشبية مزخرفة موجودة بالأديرة وتنتمى إلى عصور لاحقة .

دير أبى مقار :

(أ) الكنيسة الصغرى التى على اسم العذراء ، فى الحصن :

زخرف الوجه الغربى الشمالى من حامل الأيقونات فى الصحن بتشكيلات مستمرة من الكرمة المتموجة وقد أعاد العالم هوايت تاريخ هذه القطعة إلى سنة ١١٦٠ للميلاد ، أما حوامل الأيقونات الثلاثة الموجودة أمام الهياكل فهى جميعها مزخرفة ، وقد امتلأت القوائم العمودية التى فوق باب الهيكل الأوسط بتشكيل نباتى متموج ، أما العارضة الأفقية فى أعلى المدخل فإنها تشتمل على طاووس ينقر كرمة بارزة من زهرية ، ويوجد فوق العارضة الأفقية قسم مستطيل الشكل من أعمال الأرابيسك المتشابكة ، ويرى العالم هوايت أن تاريخ هذه القطعة يعود إلى أواخر القرن الثانى عشر .

وينقسم القسم الشمالى من حامل أيقونات الهيكل الشمالى إلى نصفين يتميز النصف العلوى منهما بوجود لوح مستطيل مكون من خليط من الأقسام الهندسية الدقيقة حول نجم فى الوسط ، وإلى يساره لوح آخر مكون من أشغال هندسية بارزة وكان هناك لوح مشابه له إلى اليمين وهو الآن مفقود . ويتميز اللوحان الخارجيان بنفس تصميم اللوح الأوسط . ويتكون النصف السفلى من ثلاثة ألواح مستطيلة مزخرفة بنفس الأشكال الهندسية ولكنها تفتقد النجمة التى فى الوسط ، وزخرفة هذه القطعة تشبه تلك الموجودة على المنبر فى كنيسة الأنبا بيشوى ، ولكننا ما زلنا نجهل ما إذا كانت تؤدى نفس الاستخدام من عدمه ويفترض هوايت أن تاريخ المنبر يعود إلى سنة ١٢٣٠ للميلاد .

ويوجد داخل الهيكل الشمالى قسم منفصل من أشغال الخشب المزخرفة فى وسطه لوح مربع به تصميم هندسى مزود بألواح من خشب الأبنوس وتطعيمات بالعاج ، وهناك فى أعلى وأسفل هذا القسم لوحان أفقيان من المحتمل أنهما يشتملان على تطعيمات بالعاج .

أما بالنسبة لحامل أيقونات الهيكل الجنوبى فإن لوح الكورنيش مزخرف بتشكيل يتكون من أوراق شجر ذات خمسة فصوص بالتبادل مع أزهار الياسمين البرية ، أما نصفاً حامل الأيقونات فهما مصنوعان من ثلاثة أقسام رأسية من الألواح المزخرفة بتصميمات هندسية مختلفة ، ويعيد هوايت تاريخ هذا الحامل إلى أوائل أو منتصف القرن الثانى عشر .

(ب) كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل الصغرى بالحصن :

إن الأجزاء الأصلية لحامل أيقونات الهيكل تمتلئ بشرائط من الصليبان مطعمة بالعاج المنقوش ، وقد وضعت ألواح سداسية الشكل مائلة بحيث تشغل الزوايا التي بين الأطراف وهي منقوشة أصليا بأشكال نباتية دقيقة ، ويشغل الجزء العلوى من حامل الأيقونات سلسلة من الألواح المربعة بتشكيل يتوسطه صليب كبير محفور ، ويجرى التبادل بين هذه الألواح وألواح أخرى رأسية ضيقة ، وتتميز أبواب الهيكل بزخرفة تتكون من نجمة محفورة تعود إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر .

كنيسة أبى مقار :

لم تعد أبواب هيكل الأنبا بنيامين قائمة فى مكانها الأصلي ولكن هوايت يحتفظ بسجل عن مظهرها ، وأنها تتكون من ضلفتين تتضمن كل منهما سلسلة من الألواح المستطيلة الشكل الموضوعة رأسياً وهي مزخرفة بتصميمات هندسية مختلفة ، وقد حفرت فى المناطق المحيطة بالألواح أشكال نباتية محفورة ، ومن المحتمل أن يعود تاريخ هذه الأبواب إلى القرن الثانى عشر .

دير الأنبا ييشوى :

كنيسة الأنبا ييشوى :

يقع المنبر فى القسم الشرقى من الصحن ، ويتكون كل جانب من صفين أفقيين من الألواح وتتكون ألواح الصفوف العليا من تشكيلات بسيطة من أشغال الأرابيسك ربما كانت تمتلئ بالجص فى وقت من الأوقات ، وتتميز الألواح الأكبر بخليط من العقد الصغيرة التى تشكل نجمة أو تشكيلة من الورود الصغيرة ويعود تاريخ هذا المنبر إلى القرن الرابع عشر ، ويشغل المدخل من الصحن إلى الخورس باب يعود إلى القرن الرابع عشر ويتكون من أربع ضلفات وتتكون كل ضلفة من سلسلة من الألواح السداسية

المصنوعة من الأبنوس مصفوفة بشكل منحنى وعلى شكل زوايا قائمة من بعضها البعض ، وقد امتلأت الفراغات بألواح صغيرة مثلثة الشكل ثلاثة منها من العاج والرابع من الأبنوس ، أما الألواح السداسية فهي مصنوعة من الأرابيسك بطريقة الحفر المسطح ، مع التطعيم بالعاج .

ويعود تاريخ الأبواب التي تقود من الجناح الجنوبي إلى الخورس للقرن الرابع عشر أو الخامس عشر وهي تتكون من ضلفتين ، ويوجد في قمة وقاع كل ضلفة لوح مربع مغطى بقشرة من الخشب الأحمر وزخرفة بنجمة من العاج ، وفي وسطها تشكيل نباتي من الأرابيسك ، ويوجد بين كل زوج من الألواح على كلا الضلفتين تصميم هندسي محاط بمساحات مختلفة الأشكال فوق السطح المنبسط وفي رسم نجمة ذات أطراف.

ولدينا صورة تعود إلى سنة ١٩١٠ التقطت لأحد الأبواب الذي ربما كان فيما مضى يخص المدخل إلى الخورس من الجناح الشمالى (وربما كان المدخل إلى الهيكل الشمالى) وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام أفقية في أعلاها قسم أفقى منخفض وآخر فى أسفلها أما عن الأقسام الثلاثة الأخرى فإن القسمين العلوى والسفلى بهما ثلاثة ألواح رأسية ضيقة ، بينما يتميز القسم الأوسط بأربعة ألواح منقسمة إلى قسمين بكل منهما لوحان وقد تحطم لوحان ، وتتشابه كافة الألواح فى هذا التصميم ، وهناك تركيب من الأرابيسك فى إطار مزخرف بين الشرائح المطعمة بالعاج ، ويعيد هوايت تاريخ هذا الباب الى حوالى منتصف القرن الرابع عشر .

ويوجد بابان للهيكل الأوسط وكل باب منهما له ضلفتان متصلتان عن طريق مفصلة، وتنقسم كل ضلفة منهما إلى ثمانية ألواح مستطيلة الشكل وكلها مزخرفة بنفس التشكيل الذى يتخذ شكل لولب غائر مع فص فى أعلاه وفص آخر فى أسفله أما فى الوسط فهناك شكل كمان (كمنجة) محورية ذات ثلاثة فصوص ، ويرجع هوايت تاريخ هذين البابين إلى القرن الحادى عشر .

دير السريان :

(أ) كنيسة العذراء :

يوجد في بابي الخورس ستة صفوف أفقية من أربعة ألواح من الأبنوس المطعمة بالعاج ويستخدم الصف العلوي منها كحامل للأيقونات ، ويشتمل كل لوح على شكل أحد القديسين فهناك إلى اليسار القديس بطرس (مؤسس بطريركية إنطاكية) يقف بين بعض النباتات ، وهو ملتج ويحمل درجاً في يده اليسرى بينما انبسطت يده اليمنى على صدره، ويليه صورة العذراء في الوضع الأمامي ، وعلى جانبيها بعض النباتات ، وعلى يسارها صورة السيد المسيح في شكل شاب حليق الذقن وقد ارتفعت يده اليمنى في وضع منح البركة بينما أمسك بكتاب في يده اليسرى ، أما الهالة المحيطة برأسه فإنها مرسومة داخل صليب له ثمانية أطراف ويوجد تحت القدم اليسرى للسيد المسيح تين أو حية ، ومخلوق آخر غير محدد المعالم تحت قدمه اليمنى ويتضمن اللوح الذي على اليمين القديس مرقس وله لحية مدبية قصيرة ويمسك بيده اليسرى كتاباً بينما يرفع ذراعه اليمنى في شكل التنبؤ بالمستقبل .

ويوجد في الصف الثاني تشكيل من الدوائر المتشابكة ، أما الصف الثالث فيتضمن لفائف نباتية تملأ الفراغات وعلى يسارها رسمان على شكل معين أحدهما داخل الآخر ، ويتضمن وسط المعين الداخلي في ثلاثة من الألواح صليباً له ثمانية أطراف بينما يشتمل اللوح الرابع على حلية على شكل وردة ، ويوجد فوق هذا الإطار دائرتان صغيرتان لا بد أنهما كانتا تحتويان على صليبين في وقت واحد ، وتمتلىء الخلفية بالنسبة للألواح الأربعة كلها بلفائف من العاج .

ويتشابة الصف الخامس مع الثالث فيما عدا استخدام مستطيل بداخله صليب عوضاً عن المعين أما الصف السادس فيشتمل على أشكال مستطيلة من صفائح العاج التي تشكل صليباً غير مزخرفة داخل أطر على شكل صليب وهناك نقش على الأطار يرجع تاريخ هذين البابين إلى عام ٩٢٦ - ٩٢٧ م .

أما العارضة العليا التي فوق الباب المؤدى إلى الهيكل الرئيسي فإنها تتميز بنجمة ذات ثمانية أطراف داخل دائرة زخرفية في الوسط ، أما الباب ذاته فإن كل جانب منه يتميز بوجود ثلاث ضلقات وتتضمن كل ضلفة سبعة ألواح .

ومرة أخرى نجد أن الصف العلوى قد استخدم كحامل أيقونات فيشتمل اللوحان اللذان فى الوسط على صورة السيد المسيح والعذراء ، وهما مثل غيرهما من الشخصيات قد أحيطا على الجانبين بالنباتات ويمسك السيد المسيح بكتاب فى يده اليسرى ويرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، وقد رُسم على هيئة شاب حليق الذقن وحول رأسه هالة بدون صليب ، وتقف العذراء وقدمها اليمنى إلى الأمام ويدها اليمنى منبسطة على صدرها بينما تمسك يدها اليسرى إحدى طيات رداءها ، ويتضمن اللوحان الثانى والخامس القديس مرقس والقديس أغناطيوس ونجد أن القدم اليسرى للقديس مرقس متقدمة قليلاً ، ويبدو أن يده اليمنى قد دفعت فى صدر رداءه أما يده اليسرى فمن المحتمل أنها كانت تحمل كتاباً ضمّه إلى صدره ، ويتضمن اللوحان الأول والسادس بطلى مذهب الطبيعة الواحدة وهما ديوسقوروس وساويرس ، ولكن لسوء الحظ فإن الشككين محطمان .

وفى الصف الثانى تتضمن كافة الألواح دوائر متشابكة مثل اللوحين فى حامل الأيقونات فى الخورس ، ويصور الصف الثالث ستة دوائر متصلة مرتين فى أزواج وكل زوج منها بداخله صليب ، أما الفراغات فقد امتلأت بصلبان مشابهة .

وتشتمل ألواح الصف الرابع فى وسطها على صليب كبير ذى ثمانية أطراف موضوعاً داخل زهرة مستطيلة ذات أربع ورقات وتنتهى أطرافها العليا بأوراق نباتية صغيرة ، أما الأركان العليا فإنها تشغل بزواج من الصلبان الصغيرة ذات الأطراف الثمانية .

ويتضمن الصف الخامس ستة دوائر متداخلة مرسومة باللون الأسود على أرضية بيضاء وفوقها تصميم هندسى مستقيم الأضلاع به صلبان معقوفة صغيرة فى سلسلة من الدوائر ، أما الصفان السادس والسابع فيشملان كلاهما تصميمات هندسية ، فيتكون الصف السادس من حاجز من القضبان الحديدية السوداء على أرضية بيضاء ترتكز على دوائر متداخلة ، أما الصف السابع فيشمل سلسلة من الصلبان غير المزخرفة داخل إطار مزدوج .

ويعود تاريخ هذين البابين إلى سنة ٩١٣ - ٩١٤ ميلادية^(٤٠) وقد استنتج هوايت بناء على ما عرفه من طبيعة هذا النقش ، أن البابين من صنع المصريين وليس السوريين .^(٤١)

(ب) كنيسة الست مريم :

بقى لدينا ثلاث ضلقات أصلية من بابى الخورس وكل ضلفة لها إطار يمتلىء بالألواح السداسية الشكل المستطيلة على شكل متعرج (زجاج) بالتبادل مع ألواح مثلثة الشكل ، وقد أحيط كل من هذه الألواح بخطوط بارزة وقد حفر وسطه بأشغال الأرابيسك الغائر والموجودة داخل شريحة ضيقة مطعمة بالعاج ، ويعيد هوايت تاريخ هذين البابين إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر .

دير البراموس

كنيسة العذراء :

يشتمل كل من البابين اللذين يقودان إلى الهيكل الرئيسى على ضلفتين ، بكل ضلفة منهما ثمانية ألواح ويعود طراز كل منهما إلى العصر الفاطمى وفى الوسط شكل ثلاثى الفصوص ، ويعتبر هوايت أن هذين البابين أقدم زمنياً عن الأبواب التى فى دير أبى مقار والأنبا بيشوى وقد جعلهما فى الجزء المبكر من القرن الحادى عشر أو حتى القرن العاشر .

قائمة مراجع الفصل الخامس

- 1 - W. Budge, The Paradise of the Fathers, Vol. 1, p.310
- 2 - Chassinat, - Fouilles à Baouit, MIFAO, - Vdl. - XIII
- 3 - Quibell op. cit.,
- 4 - For the material from Ahnas see principally M. de Villard,
La scultura ad Ahnas: for the Oxyrhynchus material see E. Breccia, Le musée
Greco-Romain,. 1925-1931 and 1931-1932
- 5 - E. Kitzinger, 'Notes on Early Coptic Sculpture" in Archaeologia, Vol. 87, p.
190
- 6 - H. Zaloscher, 'Zur entwicklung des koptischen kapitelh'
- in BSAC, 10, p.114
- 7 - Kitzinger, op. cit.. p. 186
- 8 - Zaloscher. op. cit., p. 112 ff
- 9 - Kitzinger, gg. cit., p.187
- 10 - M. de Villard, op. cit., pls. 76-78 also F. Petrie, Ahnas el Medineh,
PIS. XVI. XVII
- 11 - Breccia, op. cit., 1925-1931, pl. XLII (149-151) pls.XLIII, XLIV
- 12 - Kitzinger, gp. cit., p. 190 : R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine
Architecture, p. 218 : J. Beckwith, Coptic Sculpture. p-21
- 13 - Kitzinger, oR. cit., p. 190
Duthuit, La sculpture copte. pl. XLII. d
- 15 - Krautheimer, op. cit., pp. III-U2: A. Grabar. Byzantium (Arts of Mankind) p.
269

16 - Breccia, op. cit., 1925-1931 pls. XLV, L(186, 187), 1931-1932, pls. XXXI, XXXII, XXXIX

17 - Chassinat. op. cit., ph. LXXXV. LXXXVI; Quibell op. cit.. 1908-10, pl. 5

18 - M. de Villard. cit., figs. 18, 38, 53, 55 : Breccia, op. cit., 1931-32, pls. XXXVIII, XLI. 1925-1931, pls. XLVI (164-165) XLVIII (170), XLIX

(181,183)

19 - Kitzinger. op. cit., p. 194

20 - M. de Villard, op. cit., figs. 2-3 : Dutbuit. op. cit., PIS. XXXIV, XXV

21 - M. de Villard, op. cit., figs. 4, 5, 7, 8, 24, 29, 48b, 61 : Breccia. op. cit., 1925-1931 pls. XUH (153-155), XIJV (156, 158).

22 - Kitzinger. op. cit., pl. LXX, 1,

23 - Kitzinger, era op. cit., pp. 194-195

24 - M. de Villard, Les couvents près de sobag, Vol. H. P. 129 and fig. 210

25 - Kitzinger,,. op. cit., pp. 194, 196, 198

26 - Kitzinger. cit.. P.199

27 - N. Glueck, Deities and Dolphins, _P. 353 and pl. 169 a and b

28 - Kitzinger. op. cit.. P. 199 : A. Badawy. 'L'art Copte: les influences Hellénistiques et Romaines, in Bulletin de l'Institut d' Egypte, tome XXXV, p. 5 ff

29 - Kitzinger, op. cit., pp. 202 and 210

30 - Kunst der Kopten Sammlung des Ikoneamuseums RecklinELausen (no pagination)

31 - White, op. cit., Vol.III, pls. LXVI-LXXI

32 - White , op,. cit., Vol. HI, P. 206 : Smzygowski, 1?ancien art cluetien de Syrie.

pp. 162-63

33 - J. Harris, Ancient Egyptian Materials and Industries, P. 429ff

34 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., P. 159

35 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., P. 55

36 - R. Habib, The Coptic Museum. a general guide (1967) No. 259, P. 109 : J. Strzygowski, Koptische Kunst, pl. VII

37 - Habib. op. cit., No. 260, pl. 64 : Strzygowski, op. cit., pl. VII:

J.Beckwith. Coptic Sculpture, pl. 100

38 - Quibell. op. cit., 1907-08 pl. XL, 4 : Habib, op. cit., No. 275, p.11.4'

40 - White, op. cit., Vol. 111, pp.,197-98

41 - White. op. cit., Vol.III, p. 200

الفصل السادس

معالم الحياة اليومية

تميز أسلوب الحياة الذى طبقه الرهبان المصريون سواء عاشوا كنسك متوحدين فى الصحراء أو فى الأديرة الباخومية ، بالبساطة التى تصل إلى حد الفقر حيث وصلت فيه المادة وحاجات الجسد إلى مرتبة ثانوية بالنسبة للكمال الروحي ، وقد اختزلت حاجات الجسد حتى تحولت إلى مجرد الضرورات المطلقة ، وفى بعض الأحيان وصل التزامت فى العقيدة لدى بعض النساك إلى أبعد من ذلك وأصبحت المعاناة التى فرضوها على أنفسهم والتجرد من الممتلكات شرطاً أساسياً لا غنى عنه للدخول فى حياة التوحد ، وقد أتاح لنا كتابات الآباء الأولين وحكايات بلاديوس وغيره من المؤرخين فرصة التأكد من الأولويات التى التزم بها هؤلاء الرجال ، وعن انصرافهم الكامل عن المشاغل الدنيوية ، ولكن يبدو لنا أن التمسك الشديد بحياة التقشف التى صارت هى النموذج المرعى قد التزم بها كل منهم ، وتتضمن الكتابات حكايات عديدة عن الأخوة الأقل قوة الذين وجدوا صعوبة فى الوصول إلى أعلى درجات ضبط النفس المطلوبة ، ولاشك فى أن الكثيرين منهم قد توقفوا عند مجرد ممارسة درجة أقل من الخضوع للنظام . وتبين لنا تجمعات إسنا الرهبانية أن شدة النظام لم تكن متعسفة بحيث تحول دون الاهتمام براحة الرهبان ، ومن الممكن تلطيف قسوة النسك بتوفير بعض درجات الممارسة العملية وينطبق ذلك على القوانين الباخومية التى لم يوافق مؤسسها على المبالغة فى إنكار الذات والمعاناة من تعذيب النفس ، وقد نالت المثابرة والقدرة على الاحتمال الكثير من الإعجاب حتى أصبحت هى السبب فى السمعة الطيبة التى نالها النساك المشهورون ، ولكن التركيز على هذه الخاصية الأخلاقية كان يعنى أنهم يمثلون حالات استثنائية فى هذا الصدد ، وأن تقليد الآخرين لهم غير متوقع بالرغم من أن النموذج الذى قدموه كان يهدف بوضوح إلى حفز هؤلاء الذين جاءوا بعدهم .

إن الحياة اليومية بالنسبة لهذه الصفوة من النساك كانت تعنى أكثر من مجرد مداعبة الموت ، وأن الحديث عن بقاء معظم الأخوة خاصة هؤلاء الذين ينتمون إلى التجمعات الباخومية كان أقل تطرفاً ، وعلى أية حال فإن الاختلاف كان يمثل إحدى الدرجات وأن المعالم الضرورية للحياة الرهبانية كانت مطبقة على الجميع .

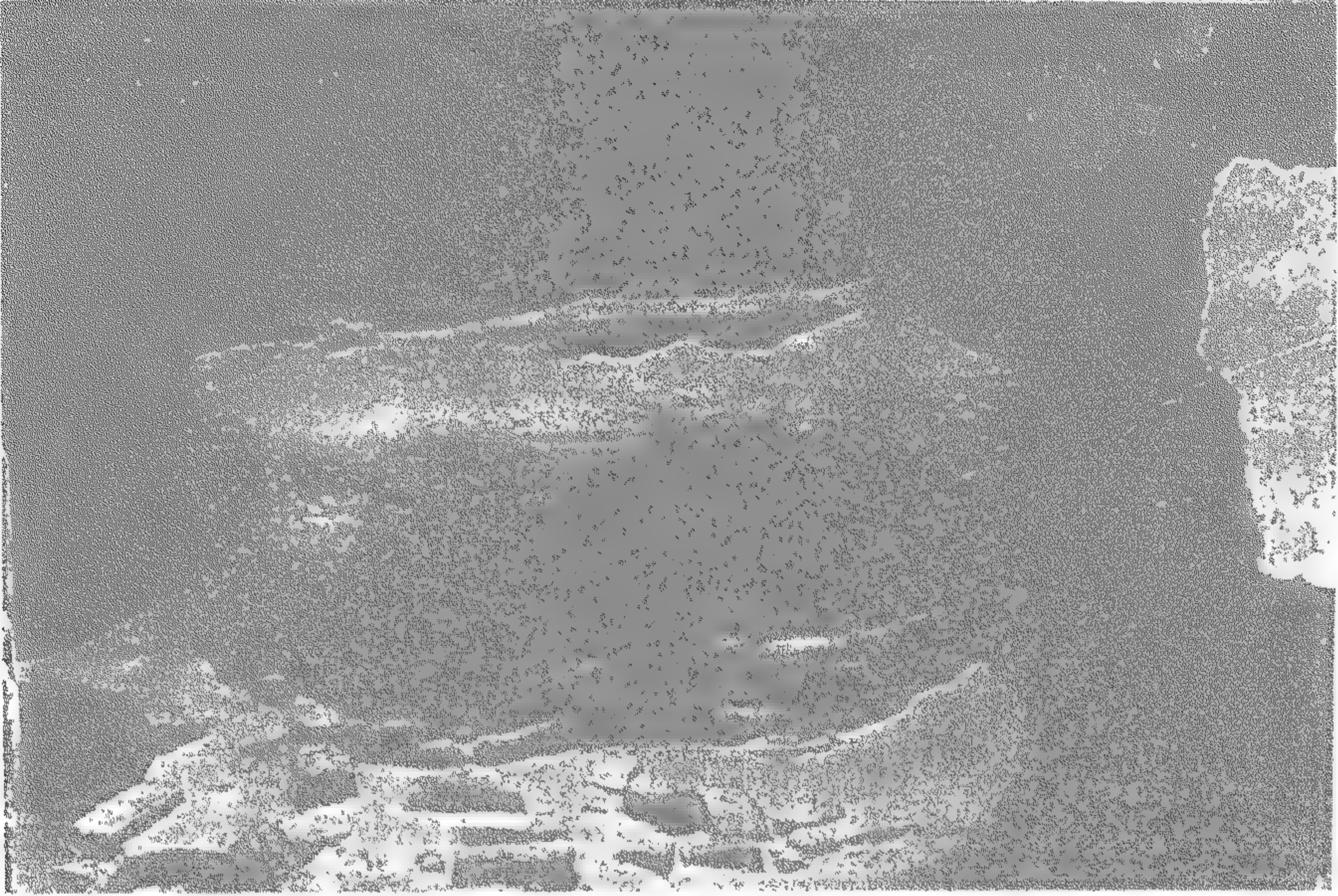
وكانت وجبة الطعام محدودة فى كافة الأوقات ولكن درجة المحدودية كانت مختلفة فى بعض الحالات ، كانت عادات تناول الطعام بالنسبة للنساك من أمثال إفاجريوس ومكاريوس الإسكندري حسب ما أورده بلاديوس ^(١) مفرطة فى إنكار الذات مع الرغبة فى المنافسة بالرغم من أن الشائع لدى غيرهم من الرجال هو عدم الموافقة عليها بشكل عام وكان النظام الباخومى متسامحاً ومرناً فى هذه المسألة فإذا أراد أحد الرهبان أن يعيش حياة أكثر تقشفاً من زملائه كان يسمح له باستهلاك نصيبه من الخبز والملح والماء فى قلايته ، أما سائر الأخوة فقد كانوا يجتمعون فى قاعة الطعام لتناول وجباتهم وربما كان الطعام مكوناً من الخبز والخضروات ونوعاً من الشورية والفاكهة أو الجبن ، أما النبيذ واللحم فغير مصرح بهما إطلاقاً ، وعلى ذلك فإن هؤلاء الذين كانوا يحتاجون إلى كميات أكبر من الطعام بسبب السن أو الضعف أو المرض أو طبيعة العمل المكلفين به فقد كان يسمح لهم بذلك ^(٢) أما الأديرة التى كانت تحت إشراف الأنبا شنودة فقد كانت أكثر تشدداً من جهة الأطعمة المسموح بها ، لأن اللحوم ، والنبيذ ، والبيض ، والجبن والأسماك هذه الأصناف كلها كانت ممنوعة إلا أن المرضى كان يسمح لهم بتناول الأطعمة الممنوعة ^(٣) ونجد هذا الاهتمام بالمرضى والتراخى فى تطبيق القواعد المشددة لأجلهم ، مذكوراً فى المصادر الأدبية ، ولذلك فإننا نقرأ عن رجل كان يدعى أبو اللونيوس الذى أخذ على نفسه التعهد برعاية المرضى فى جبل نيتريا والذى كان يشاهد يومياً وهو يمر على الأديرة ويدخل إلى كل باب بحثاً عن أى مريض راقد فى سريره وقد حمل معه الزبيب والرمان والبيض والخبز المصنوع من الدقيق الفاخر وهى الأشياء التى يحتاج إليها هؤلاء المرضى . ^(٤)

وتشير المصادر الأدبية التى وجدت فى منطقة طيبة ^(٥) إلى تموين الفاكهة المخصص للمرضى أو هؤلاء الذين يؤدون أشغالاً مرهقة ، وكان يسمح للمرضى أيضاً بتناول الأعشاب المطبوخة مع رعايتهم والتسامح معهم ، وتقدم لنا هذه المصادر الطبية فكرة عن الوجبة الغذائية فى التجمعات الرهبانية الأقل صرامة مثل دير إبيفانيوس ، وكان الخبز هو الطعام الرئيسى ويتم تناوله غالباً مع الملح وأحياناً مع الخل ،

مع إضافة الزيت بالنسبة للمرضى ، كما كان يستهلك مع الأعشاب الخضراء أو تؤكل الأعشاب وحدها . ويبدو أن الطعام المطبوخ لم يكن ممنوعاً ، أما الخضروات فلم يرد ذكرها إلا قليلاً بصرف النظر عن ورود ذكر القمح بانتظام أما الشعير فأقل ذكراً بينما يظهر العدس والكمون والتمرّس والبقول كثيراً في النصوص ، وكان البقول مطلوباً بواسطة أحد الإخوة ، وورد ذكر البلح ضمن الفواكه بشكل منتظم ، ولم يرد ذكر التين والعنب إلا مرة واحدة ، ويبدو أن الزيتون لم يكن شائع الاستخدام ، بالرغم من وضوح الحاجة إلى زيت الزيتون لإشعال القناديل . وورد ذكر الزبد أحياناً أما البيض فكان من الكماليات وكان عسل النحل إضافة ممتعة إلى وجبة هؤلاء الرهبان الذين ينتمون إلى طيبة كذلك الأطعمة المخلة أو المحفوظة، وشاع كذلك تناول الخضروات أو غيرها من الأصناف . أما السمك فكان تناوله نادراً ولم يذكر اللحم كما هو متوقع .

وتوضّح لنا هذه المصادر الأدبية أنه بالرغم من وجود بعض الاختلافات فقد ثارت الأسئلة حول درجة الصرامة التي فرضها الناسك المنفرد على نفسه بخصوص الطعام أو التي فرضها رئيس التجمع الرهباني على الرهبان الخاضعين له ، وتتفق هذه المصادر أيضاً على اعتبار الخبز والملح والماء هي المكونات الثلاثة الأساسية حتى بالنسبة لأكثر الوجبات صرامة .

ويذكر لنا بلاديوس أنه كان هناك سبعة خبازين يخدمون الرهبان في جبل نيتريا ^(٦) وهذا التحديد الرائع يساعد في وصف الأفران البسيطة من الطراز الذي وجد في سيليا وإسنا ، وقد استخدمت العديد من الحجرات في سيليا كمطابخ ، من أهم معالمها الأفران التي بُنيت من الطوب الأحمر وأحييت بكتلة من الطوب المغطى بالجبس ، مع وجود ثقوب للتهوية على مستوى سطح الأرض كانت تتخذ أحياناً شكل أنابيب من الفخار الأسمر الضارب إلى الحمرة ^(٧) أما الأفران الأكبر حجماً فقد كانت مستديرة الشكل مقامة على ارتفاع يصل إلى حوالي ٥٥ سنتيمتراً وتتخذ في الغالب شكل أوانٍ مجوفة ضخمة يصل محيطها إلى متر واحد ، وكان من ضمنها أفران مستطيلة الشكل أصغر حجماً . وقد وجدت أربعة من هذه النوعية في الغرفة رقم ٤٩ وكانت أبعاد الفرن الواحد تبلغ ٢٠ سنتيمتراً عرضاً و٣٠ سنتيمتراً عمقاً ^(٨) ولا تكشف محتويات الأفران إلا عن القليل الذي يتعلق بما كان يطبخ فيها بالرغم من اكتشاف عظام الخراف في واحدة منها . ^(٩)



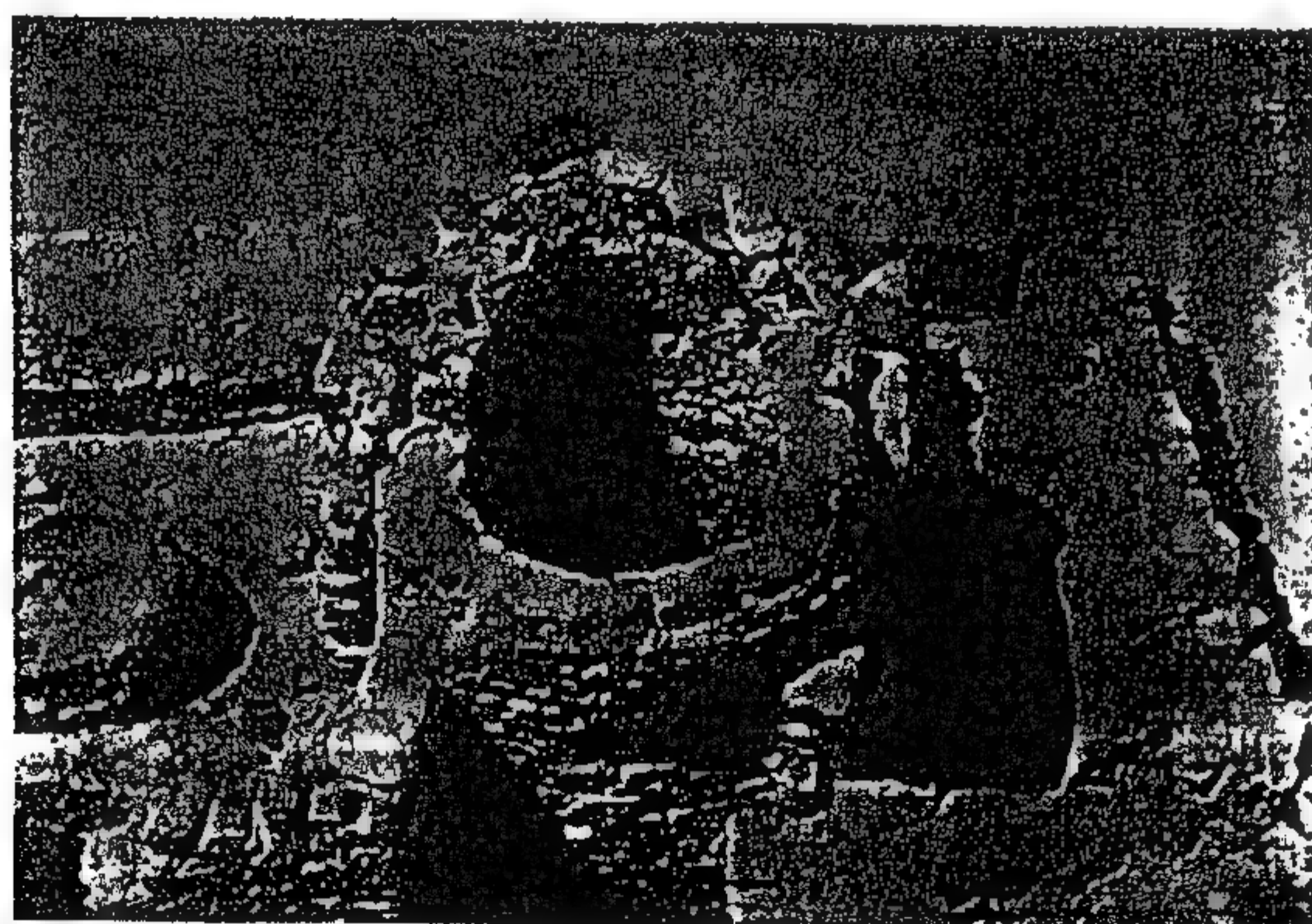
الشكل رقم ٣٤ سيليا - الكوم رقم ٢١٩ - الفرن

ونجد في سيليا أن كلا النوعين من التجمعات الرهبانية مزود بالمطابخ^(١٠) وقد وصفت بأنها «مجهزة بوسائل التكرير»^(١١) حيث تضمنت فرنين أو ثلاثة ، ومدخنة للتهوية وحنيات ، ومصاطب من الطوب مجهزة بأوان تستخدم كأماكن للتخزين ، ومخزن للوقود في متناول اليد . وقد وجدت في التجمعات الأكثر تعقيداً أفراناً كبيرة للخبز خارج أماكن الإقامة في حوض صغير ، وفي أحوال أخرى كان الفرن يقام داخل تجويف في المطبخ ، وهنا أيضاً كانت تحفظ إمدادات من الطعام الغير متوافر وبعض الحبوب والمكسرات . ولكن لم توجد بقايا حيوانية.

وقد تميز الفرنان اللذان وجدا في دير إبيفانيوس بأنهما يختصان بأبعاد أكثر أهمية من الأفران التي وجدت في سيليا أو إسنا^(١٢) وكان محيط الكبير منهما ١١٧ سنتيمترا كما بلغ ارتفاعه الأصلي ٢٥٠ سنتيمترا على وجه التقدير ، وقد بنى كلاهما من الطوب بالرغم من أن كبراهما قد بنى بعناية أكثر من الآخر ، وقد اتخذ كلاهما شكل خلية النحل مع وجود قاعدة مربعة أسفلها لإشعال الوقود وغرفة مقببة فوقها

لإنضاج الخبز ، وهناك فتحة التهوية فى مؤخرة هذه الحجرة ، وربما كانت هناك فى الأصل فتحات فى الجوانب وقمة القبة ويدل حجم هذه الأفران على أنها كانت تستخدم لتوفير خبز يكفى وجبات الرهبان بينما كانت التى فى سيليا وفى إسنا تخدم تجمعات ذات أفراد قلائل .

وقد وجدت أفران مختلفة الأحجام فى دير الأنبا هدى ، فقد كان هناك فرنان فى الممر الأسفل جنوب جناح الضيافة وإثنان آخرين فى الحجرة التى فى الجانب الشمالى الغربى من الكنيسة (رقم ٢٤ فى الرسم الذى أورده مونيريه دى فيلار)^(١٢) وفرنان آخران يشكلان معاً فرنًا فى الجانب الشرقى من الممر (الحجرة رقم ٣٣) أما فى الممر العلوى فكان هناك فرن واحد فى كل من الحجرتين رقم ١٧ ، ١٨ فى الركن الجنوبى الغربى ، وثلاث أفران فى الحجرة رقم ٧٨ (الحجرة) التى فى أقصى الشرق من الملحق الأوسط) وهناك أيضاً أربعة أفران فى الحجرة رقم ٨٤ (جزء من نفس الملحق) وصف آخر بطول الجانب الشمالى من القاعة رقم ٥٥ فى القسم الجنوبى الشرقى ، وفرنان كبيران فى الحجرة رقم ١٤٠ فى الركن الشمالى الغربى ، وفيما عدا الأفران التى بنيت من الجرانيت فقد بنيت جميع الأفران بالطوب الأحمر ، أما الفرن المزدوج الملحق بالحجرة رقم ٣٣ فقد كان أكبر حجماً ، فبلغ محيط أحد النصفين ١,٤ متراً والفرن الآخر الأشد تخريباً يبلغ محيطه حوالى ٨٠ سنتيمتراً ، ولا يبدو أنه كان منفصلاً ولكنه انفصل بواسطة كتلة صلبة من الطوب الأحمر .



الشكل رقم ٣٥ : هدى - فرن

ولا يوجد دليل خارجى على وجود فجوة للتزود بالوقود بالنسبة للفرن الأكبر ، ولا بد أن الدرجات التى تهبط على أحد الجانبين كانت تقود أصلاً إلى مثل هذه الفجوة ، ولكن اليوم لا يوجد سوى ممر قصير عند قاعدة الدرجات وهو يتغلغل فى الكتلة التى من الطوب الأحمر ، أما الأرضية التى تقسم قاعدة الفرن والحجرة التى فوقه فقد اختلفت ولكن هناك آثار تدل على العقدين اللذين على شكل صليب اللذين كانا يحملانه يوماً ما ، وهناك سلم مدرج قصير مقابل الوجه الشرقى الخارجى الذى يقود إلى النقطة التى كان يستخلص عندها الطعام ، أما القسم الأعلى فقد دمر الآن إلى حد كبير .

أما الفرن الأصغر فقد زُوِّدَ بفجوة عند مستوى الأرض فى الجانب الشمالى^(١٤) أما الأفران الأخرى الموجودة بالمنطقة والتى يمكن تصورها على مدى أقل اتساعاً فإنها أقل صلاحية ، ولكن مازال كل منها مزوداً بفجوة وحيدة فى الأجزاء السفلية التى بقيت منه ، ومن المحتمل أن الفرنين اللذين وجدا فى الحجرة رقم ٤٢ على الممر السفلى قد استخدموا لأعداد القربان حيث أن الحجرة تتصل بالكنيسة مباشرة .

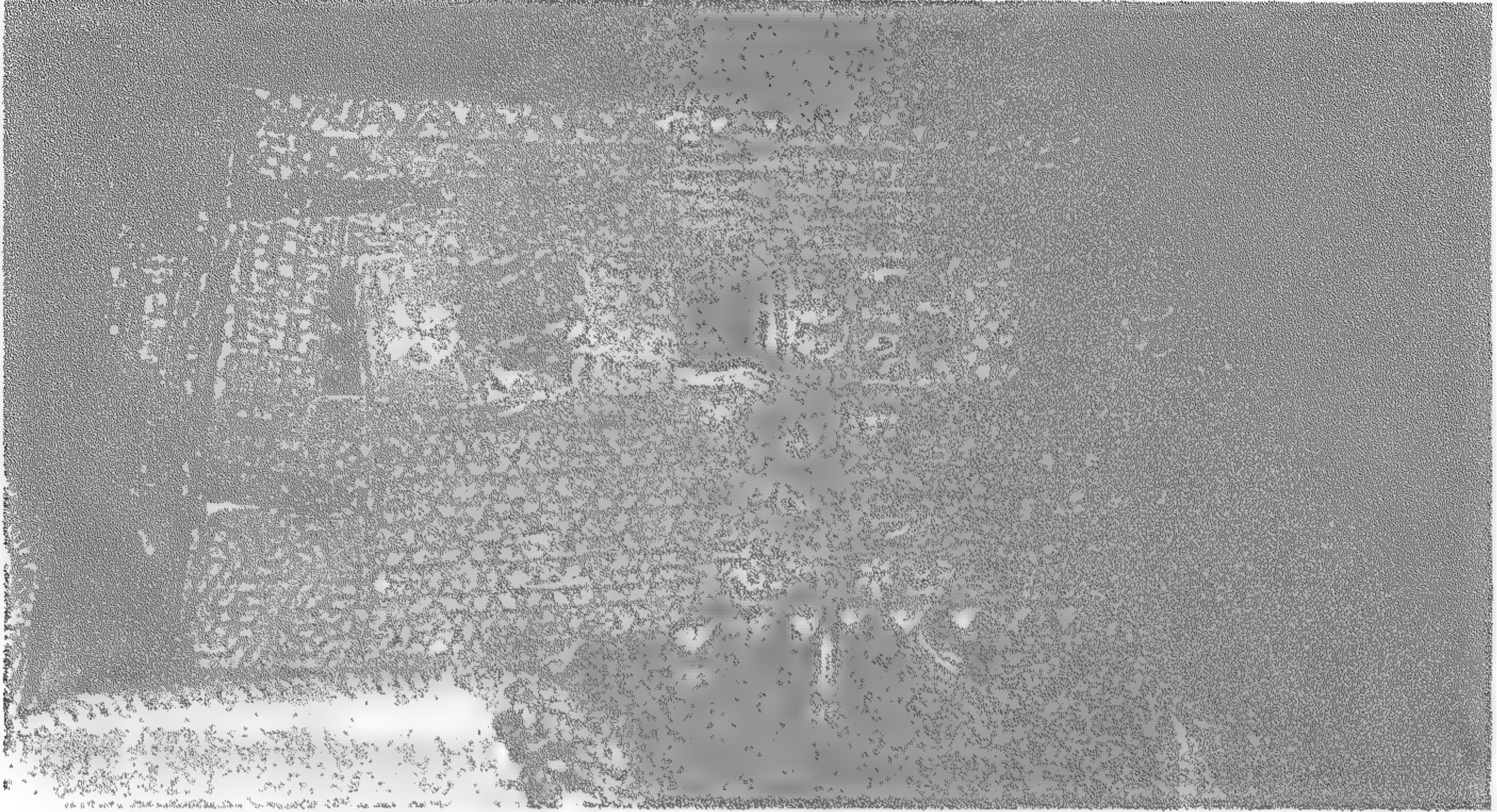
ويصف كيبل حجرة فى سقارة بأنها المخبز الذى يستخدم لإعداد القربان^(١٥) وتبين الصورة الفوتوغرافية للحجرة المذكورة فرنين مستديرين من الطوب الأحمر ، ولكن من الصعب تحديد حجم كل منهما مع غياب مقياس الرسم ، ولكل منهما فجوة فى الجنب كما أن أحدهما له فتحة للتهوية فى السقف ومع ذلك فإننا نشك فيما إذا كانت هذه الفتحة أصلية ، وقد وجدنا حوضاً صغيراً فى أحد الفرنين كانت تستخدم حسب ما ذكره عمال كيبل لترطيب الخرقة التى تمسح بها الفرن لإزالة الرماد ، وفى باويط يشير ماسبيرو إلى حقيقة أن الكثير من الحجرات كانت تستخدم كمطابخ نظراً لآثار النيران التى يمكن مشاهدتها على «عقود الأفران» ويبدو لنا من الوصف الذى قدمه ، أن الشكل الشائع للفرن عبارة عن وعاء ضخم محاط بإطار أرضى يشبه نوعية النماذج التى فى سيليا ، ويظهر مثل هذا الفرن فى الرسم المصاحب للنص .^(١٦)

ومن المسلم به أن الأديرة العامرة بها نموذج فرن بدائى ممثل فى المباني المربعة الكبيرة التى فى مطابخ أديرة وادى النطرون التى لا نشك فى أنها إضافة حديثة نسبياً ، وحتى هذه المطابخ لا تستخدم فى أيامنا هذه إلا نادراً .

ولا نجد نموذجاً مؤكداً لطاحونة القمح القديم قد بقى حتى اليوم بالرغم من أنه قد وجدت فى الحجرة رقم ٧٢ بدير الأنبا هدى ، القاعدة الدائرية لطاحونة حجرية ومسار الحيوان الذى كان يستخدم فى إدارتها مما يوحى بأن مثل هذه الطاحونة كانت قائمة هناك ،

وقد وجدت طاحونتان أخريان فى الحجرة رقم ٧٤ ، وربما تعطينا الطواحين المستخدمة فى الأديرة العامة فكرة عما كانت عليه النماذج القديمة حيث أن بساطتها تدل على انتمائها إلى طراز موغل فى القدم ، ويوجد فى حجرة الطاحونة عارضة خشبية عبر الحجرة مثبتة فى الحائط على ارتفاع مترين ، وهناك أيضاً قائم عمودى على محور فى الجانب السفلى للعارضة الخشبية وتوجد الطاحونة الحجرية عند قاعدة القائم ، ويبرز ذراع على زوايا قائمة من القائم ، وفى هذا الذراع يربط النير الذى يوضع فوق كاهل الثور الذى يدير الطاحونة بالسير فى مسار دائرى حول الحجرة ، وتغوص الطواحين فى حفرة دائرية بوسط الأرضية وتصب الحبوب من قادوس مستطيل الشكل من الخشب ، ويقوم القادوس على أربعة أرجل ، ونجد أن جانبه مزخرف فى بعض النماذج ، ولدينا نموذج ممتاز فى دير الأنبا بولا ، وتتكون الزخرفة التى على كلا الجانبين من أشكال هندسية مختلفة محفورة بالحفر الغائر وفى وسطها صف من الألواح المستطيلة الشكل التى تحتوى على تشكيلات زخرفية .

وكانت لإمدادات المياه المنتظمة أهمية عظيمة سواء للرهبان المتوحدين أو التجمعات الباخومية حيث كانت تقوم هذه التجمعات فى المكان الذى يسهل فيه الحصول على الماء ولكن النساك غالباً كانوا مضطرين للقيام برحلات تمتد إلى مسافات بعيدة للحصول على إمداداتهم وكان ذلك يحدث أحياناً حسب اختيارهم رغبة فى مضاعفة الغيرة النسكية ، وقد علمنا أن راهباً يدعى بطلميوس عاش حياة «يصعب وصفها» لأنه سكن فى مكان بعيد عن صحراء الإسقيط لم يسكنه أى راهب آخر ، ذلك لأن البئر الذى كان الأخوة يجلبون منه الماء كان يبعد عن هذا المكان بمسافة ١٨ ميلاً^(١٧) أما الرهبان الآخرون فلم يكونوا أقل نسكاً ولكن أكثر واقعية ، حيث عاشوا فى حدود مسافة معقولة من الآبار التى كانت تشكل جزءاً من المنطقة الديرية ، ونقرأ فى قصة تنسب إلى موسى اللص كيف كان يأخذ خلسة جرار الماء من الرهبان الأكثر نسكاً ويملؤها بالماء «لأنهم كانوا يجلبون الماء الذى يحتاجون إليه من مسافات تقع على بعد ميلين ، أو خمسة أميال ، أو نصف ميل بالنسبة للمكان الذى يقيم به كل ناسك»^(١٨) وكان بعضهم يحمل إلى مكان إقامته ماء يكفيه لمدة أسبوع بعد قداس الأحد^(١٩) .



الشكل رقم ٣٦ دير الأنبا بولا - طاحونة الحبوب

بينما كان رهبان آخرون يعتمدون على أصدقائهم لإعادة ملء جرارهم ، أما هؤلاء الذين كانوا يعيشون بالقرب من وادى النيل فقد كانوا يسحبون احتياجاتهم المائية من النهر ذاته أو من شبكة القنوات . (٢٠)

ولم تكن عملية حفر البئر تكلل دائماً بالنجاح السريع فقد حقق رهبان القديس يوحنا القصير بوادى النطرون بعض درجات الدوام فى التزود بالماء من أحد الآبار بعد أن رأى القديس يوحنا أن أتباعه يلقون المشقة فى الذهاب بعيداً للحصول على الماء ، وكانوا قد قاموا بالحفر لمدة خمسة أيام دون ظهور أية بادرة تدل على وجود الماء ، واحتاج الأمر إلى تدخل يوحنا ذاته بالصلوات التى كان يرفعها حتى أحرزوا النجاح^(٢١) وهناك قصة مماثلة ذكرت من قبل بمعرفة موسى اليبى الذى يتحدث قائلاً: « عندما كنت شاباً فى الدير حفرنا حفرة عميقة جداً وصل عرضها إلى ٢٠ قدماً ، وعمل فى حفرها ثمانون راهباً لمدة ثلاثة أيام ، ووصلنا إلى مسافة ذراع أبعد من المسافة التى يوجد عندها الماء فى الأحوال العادية ، ورغم ذلك لم نجد شيئاً » وعند هذه النقطة ظهر بيور ووبخهم على عدم إيمانهم ثم نزل إلى البئر وشاركهم فى الصلاة، وأمسك بالمعول وبعد ثلاث ضربات « اندفع الماء خارجاً وابتلت ثيابهم جميعاً »^(٢٢)

وقد أعطانا علم الآثار صورة واضحة عن الطرق التي كان يلجأ إليها أفراد التجمعات الرهبانية الكبيرة للحصول على إمداد متواصل من المياه لتغطية احتياجاتهم وري مناطق زراعاتهم المحدودة ، وقد ورد أن أحد التجمعات الرهبانية الكبرى في سيليا (الكوم ٢١٩) كان به بئران وكلاهما في البهو المفتوح ، وكان أكثرهما قرباً من الوسط ينتمي إلى فترة زمنية أقدم من الآخر ، الذي حفر في الركن الجنوبي الشرقي وكان هذا البئر الأخير مع الخزانات الملحقة به ونظام الري الذي اعتمد عليه في حالة أفضل من الآخر ، أما البئر نفسها والتي بنيت من الطوب الأحمر بعناية فائقة فقد كان قطرها حوالي ١,٩ متراً بعمق خمسة أمتار ، وكان هناك خزان كبير إلى الشمال مباشرة ولكنه لم يكن متصلاً بالبئر بآية وسيلة وكانت مساحته ٢,٥ × ٣,٤٥ متراً وهو مبلط ببلاطات حجرية ومحاط بحائط من الطوب الأحمر ؟ وهناك ثلاثة خزانات أصغر مستديرة الشكل على جانبه الشرقي يبلغ قطر كل منها ٦٠ سنتيمتراً وعمقه ٣٠ سنتيمتراً وكل منها يتصل بالخزان الكبير عن طريق أنبوب صغير من الفخار، وكان هناك خزان على بعد أكبر يبلغ عمقه متراً وهو في الطرف الجنوبي لهذه الخزانات ، وكان الماء يسحب من الخزان إلى شمال البئر إلى المنطقة المزروعة عن طريق قنوات من الطوب الأحمر . والمنطقة المزروعة مقسمة بواسطة حوائط منخفضة من الطوب الأحمر إلى اثني عشر قسماً مستطيلة الشكل وتروى عن طريق سلسلة من الأنابيب الفخارية الصغيرة وكان هناك امتداد آخر إلى شرق الخزان يمر أسفل الحائط الشرقي للسور ولكنه في حالة سيئة . وقد اعتمد هذا النظام كله على ذلك الذي يعود إلى فترة زمنية أكثر قدماً كان يتشابه معه في المعالم الأساسية (٢٣) وقد وجدت ثلاثة خزانات أخرى مستطيلة الشكل في البهو الواقع بين النظامين المتصلين بالبئرين ، وكانت هناك قنوات مائلة للمياه في مواقع عديدة مقابل الوجه الخارجي لحائط السور (٢٤)

وكانت التجمعات الرهبانية المستقلة الأصغر حجماً في سيليا مجهزة أيضاً بأحد الخزانات وقد أيدت الحفائر وصف هذه التجمعات كما ورد في كتاب (تاريخ الأديرة Historia Monachorum) (٢٥) ولم يوجد مثل هذا النظام في إسنا ، ولا نعرف ما إذا كان النساك هناك لديهم بئر قريب أم لا ، ولكن يبدو لنا أنه كان لديهم كميات كبيرة من المياه المحفوظة في أماكن إقامتهم ولذلك فلا بد من وجود مصدر قريب يحصلون منه على الماء. (٢٦) .



الشكل رقم ٣٧ : سيليا - الكوم رقم ٢١٩ : خزان للمياه فى وسط الأرض -
وإلى اليسار منطقة مزروعة

وقد وجدنا مجموعة من خزانات المياه حول الكنيسة الرئيسية فى سقارة (٢٧) يتمركز أحدها فى الركن الجنوبي الغربى ، ويتمركز آخر فى الطرف الشرقى من الجهة الجنوبية ، ويتمركز خزان ثالث فى مكان يبعد قليلاً فى اتجاه الشرق ، أما الخزان الذى فى الجنوب الشرقى فإنه مبنى من الطوب الأحمر المغطى بالجص وفوقه عقد من الطوب ، وهو ينقسم إلى قسمين يتم الوصول إلى أصغرهما عن طريق سلم مدرج ، أما القسم الأكبر فليس مجهزاً بمثل هذه الوسيلة ولكن بسلسلة من الثقوب المنحدرة التى تبرز فى الجزء العلوى من الحائط الذى كان مبنياً من الحجر عند هذه النقطة ، ولدينا دليل على أن هذه الثقوب كانت متصلة فى الأصل بأنابيب تستخدم لسحب الماء من الخزان ، وكان هناك عند كل طرف من طرفى صف الثقوب فتحة ضيقة يدخل فيها لوح خشبى أفقى لمنع سحب الماء بشكل غير قانونى ، وكان الخزان الأكبر ذاته منقسماً

بواسطة حائط منخفض ينفذ منه ثقب فى الطرف الشمالى .. وكان هناك مجريان من الحجر لتصريف المياه موضوعين فى الحائط الجنوبى ويصلان إلى حوضين مربعى الشكل فى الخارج ، وكان المجرى والحوض كلاهما مبنيين من كتلة واحدة من الحجر وقد وضع بين الاثنين غربال بدائى ، وتدل حالة الأرض المحيطة بالحوض على أن هذه البقعة كانت محطة تتوقف عندها الإبل وقادنا إلى هذا الافتراض مانراه من أن الماء الذى يصل إلى هنا من النهر أو القناة كان يصب فى الخزانات . وقد افترض كيبل أنه بينما كان أكبر الخزانات يهدف إلى إمداد العابدين بالمرطبات بعد أداء القداسات ، فإن الخزان الأصغر كان يستخدم كجرن للعمودية .

وأعيد بناء الحوض الذى فى الجنوب الغربى بالطوب الأحمر والأسمنت الوردى ، وكانت الحوائط غير متساوية فى السمك ، وكان لها صف من الفتحات مثل تلك المحيطة بالخزان ولكن هذه الفتحات كانت محجوبة بمبانٍ أحدث وأصبحت عديمة الجدوى ، وقد خرجت من الحائط الشرقى قناة توصل إلى مبنى صغير مربع الشكل وقد صنعت هذه القناة من أنابيب من الفخار داخله فى غلاف آخر إلى حوائط حجرية ، ومن المحتمل أنها كانت تنتهى أصلاً إلى أنبوبة معدنية وحنفية ، وهذه الأخيرة الداخلة فى أحد الثقوب مازالت ظاهرة فى العمود الذى فى الحجرة .

أما الخزان الثالث الذى فى شرق الكنيسة والذى تهدم حتى الأساس فقد كان يتم الوصول إليه عن طريق سلم مدرج وهو مثل الخزانات الأخرى من المحتمل أن يكون مجهزاً فى الأصل بصف من الثقوب ، حيث وجدنا جزءاً من الأحجار التى بها ثقوب مائلة بالقرب منه .

ولابد من القول بأن إمداد دير الأنبا هدرا بالمياه كان من الخارج ، حيث أننا لم نجد بئراً فى الزمام وعلى أية حال فإن قربه من نهر النيل يجعل حفر الآبار عملاً غير ضرورى . وهناك عدد من الخزانات المنتشرة حول البقعة مما يعنى أن إمداد المياه كان مؤكداً وقد اشتملت الحجرة رقم ٢٥ فى الممر السفلى والتى تقع إلى الشمال الغربى من الكنيسة على ثلاثة خزانات كبيرة على مستويات مختلفة وربما كان ذلك يمثل محاولة للحصول على قدر أكبر من التنقية ، وكذلك فإننا نجد فى الممر السفلى فى الحجرة رقم ٢٧ والتى تقع فى الجهة الشرقية من القاعة التى فى شمال الكنيسة

خزانين مربعين كبيرين يفوصان داخل الأرض وكل خزان مجهز بسلم مدرج فى الركن الشمالى الشرقى مع تجويف صغير تميل الأرض عنده إلى الانحناء نحو التجويف ونفس هذه الخاصية تميز الخزان الذى فى الجهة الجنوبية الشرقية من الكنيسة التى فى سقارة. (٢٨)

ويبدو أن مصدر المياه فى الممر العلوى يتمركز عند الحوض الكبير الموجود فى الجانب الشرقى من البهو الذى فى الركن الجنوبى الغربى ، ومن هذا الحوض (رقم ٤٣ فى خريطة دى فيلار) تجرى قناة يبلغ عرضها ١٨ سنتيمتراً وعمقها ١٢ سنيمتراً ومغطاة بألواح حجرية عبر البهو قبل أن تختفى فى النهاية تحت السلم المدرج بالقرب من الحائط الغربى للدير ، وهناك بقايا قناة أخرى بالقرب من الطرف الغربى لهذه القناة تجرى فى الاتجاه الشمالى - الجنوبى ومن المفروض أنها تتصل بالقناة السابقة ، وكان الماء الذى تنقله هاتان القناتان يستخدم لماء أحواض الشرب للحيوانات تلك التى كانت تقع فى المباني الواقعة فى الجهة الجنوبية الغربية من الممر ، وكذلك فإن الماء القادم عن طريق هاتين القناتين كان يستخدم لإمداد الركن الجنوبى الشرقى من الممر الملحق الخاص بحجرات الورش التى تقع شمالاً وتوجد قناة ثالثة خارجة من الحوض الذى فى الاتجاه الجنوبى وهى توصل الماء إلى خزان ضخم من الجرانيت يفوص فى الأرض ويوجد حوضان إضافيان داخل غرفة مؤدية إلى غرفة أخرى أكبر منها شمالاً وربما كانت هاتان الحجرتان تؤديان وظيفة الحمام بالنسبة للدير ، أما الوعاءان فإن الأصغر يستخدم لغسيل القدم والأكبر للتغطيس ويوجد إلى الشمال الشرقى من هذا الحمام مقابل الحوض مجموعة أخرى من الخزانات يبدو أنها كانت توصل مياه الشرب للدير ، وهناك أربع خزانات مربعة كبيرة ربما كانت مغطاة أصلاً بمرشحات بدائية متصلة عن طريق قناة ضيقة بخزان آخر يقع فى الجانب الشرقى يقوم بشور المرشح الإضافى ، ويمر الماء فى النهاية من خلال هذا الخزان إلى حوض كبير للتخزين كان يسحب منه الماء النقى (٢٩) وكان هناك خزان كبير أو خندق ضحل داخل حجرة تقع فى اتجاه الشمال على خط واحد مع الحوض وكان هذا الخزان فى داخل الأرض ويتم الوصول إليه عن طريق سلم مدرج (٣٠) ولا نعرف الغرض منه ولكن هناك بعض الشك فى أنه كان يمتلئ بالماء من نفس الحوض ، ويبدو أن كل القسم الجنوبى من الممر العلوى كان يتزود بالماء من الحوض الأوسط ، أما القسم الشمالى ومعه ملحق (القصر) فكان يزود بالماء بشكل منفصل ، والعنصر الرئيسى لهذه

المجموعة الشمالية حوض طويل يتمركز في بهو مفتوح غرب ملحق صالة الطعام والمطبخ (رقم ١٣٢ على الخريطة) وكان هناك خزان في الطرف الشمالى لهذا الحوض يخرج منه ترعة تصل أولاً إلى المطبخ وتنتهى فى صالة الطعام حيث أقيم خزانان مقابل الحائط الشمالى لاستقبال الماء ، وهناك خزان ثالث فى الجانب الغربى بالرغم من أنه لم يتصل بالترعة بشكل مباشر ، وكان هناك عدد من النوافذ الصغيرة فى الحائط الذى فوق الحوض فى الحجرة رقم ١٣٢ وحير الهدف منها مونيريه دى فيلار الذى لم يستطع الاهتداء إليه ، وربما كان المقصود بها تسهيل سحب الماء بمعرفة الناس الذين لا يريدون القيام بالرحلة الدائرية خلال القصر ، ويوضح لنا حجم هذا الحوض أنه كان يستحوذ على قدر كاف من الماء لخدمة ملحق القصر لمدة يوم على الأقل ، وتوجد المجموعة الأخيرة من الخزانات فى الحوش الذى يشكل الركن الجنوبي الغربى من الملحق حيث أقيمت أربعة خزانات مقابل الحائط الشرقى وخزانان إضافيان فى الركن الجنوبي الغربى (٣١)

ولم تجد التجمعات الديرية فى وادى النطرون أية صعوبة فى الحصول على الماء النقى حيث كان من السهل الوصول إليه فى أى مكان بالوادى ، ويوجد بئران خارج جدران دير أبو مقار يقع أحدهما على بعد ٩٠٠ متراً شمال الدير حيث يمكن الوصول إلى النبع عن طريق سلم مكون من تسع درجات حجرية ، ويتم سحب الماء من حوض صغير محاط بحائط خشن المظهر عند قاعدة هذه الدرجات ، ويوجد بجانب الحوض فجوة صغيرة تقود إلى خزان دائرى ويقال أن هناك ممر آخر يقع خلف هذا الخزان ربما كان مجرى مائياً . ويقع البئر الثانى على بعد حوالى ٦٠٠ متراً إلى الجنوب الشرقى من الدير . ويبدو أن قطره كان يتراوح ما بين ٥ إلى ٦ أمتار (٣٢) وهناك على بعد حوالى ١٠٠ متراً فى الشمال الشرقى من دير البراموس بئر يبلغ قطره حوالى ١,٥ متراً وهو محدد بالطوب الأحمر ، وربما كان ذلك هو البئر الذى وصفه سونيتى (سنة ١٧٧٨) وبالرغم من أنه ذكر درجات سلم تهبط إلى داخل البئر إلا أنه لم تبق آثار اليوم تدل على وجود هذه الدرجات (٣٤) ونجد فى أيامنا هذه أن كلا من الأديرة الأربعة بداخله بئر وبالإضافة إلى ذلك فإن الدور الأرضى من كل حصن به حجرة تتضمن مدخلاً إلى ممر تحت الأرض يقود إلى بئر يقع خارج حائط الحصن ، ويقدم هذا الإمداد بئر واحد للاستخدام العام بينما يوجد هناك بئر آخر فى الحصن تستخدمه كافة الأديرة العامة .

ولم يمثل توافر الملح وهو العنصر الثالث الضرورى من عناصر الوجبة الغذائية للرهبان مشكلة فى مصر وهى البلد الذى يتمتع بوفرة من هذا الركاز المعدنى (٢٥) حيث توجد الرواسب على نطاق واسع وبكميات مختلفة ، ولا توجد صعوبة فى الحصول عليه فى شكله الخام حيث أنه يحتوى على بعض الشوائب ويحتاج إلى تنقية لتحسين خواصه الأولية .

وقد جرت هذه المحاولات بمعرفة الرهبان لتحقيق ذلك كما هو واضح فى دير الأنبا هدرا حيث نشاهد طريقة تنقية الملح ببعض التفاصيل ، كانت الحجرة التى تتم فيها هذه العملية تحمل رقم ٨٧ فى الممر العلوى ويبدو لنا أنها حجرة بدون سقف وربما لتأكيد أن القدر الأكبر من الحرارة يمكن الحصول عليه من الشمس للمساعدة على تحويل الراسب الملح إلى بخار ، وتوجد فى الجانب الشمالى من الحجرة حنية بها شبك وضعت فيها بلاطة كبيرة بارزة وبها ثقب مستديرة لوضع القوارير ويوجد بالقرب منها مبنى عليه عقد يمكن الوصول إليه عن طريق سلم مدرج قصير ، وهناك فى الجهة الجنوبية من الحجرة نظام ثنائية الأوعية وقد أقيم خزانان مستطيلان من الجرانيت يفصل بينهما حائط على قاعدة من الطوب ويوصل بينهما قناة تخترق الحائط ، وكان أحد الخزائين على مستوى أقل ارتفاعاً من الخزان الآخر ، وعلى جانبهما خزانان آخران ينقسمان بواسطة بئر من الطوب كانت به فتحة مسدودة بواسطة غريال وكان خام الملح بما فيه من شوائب يلقى أولاً فى الماء الذى يملأ أعماق خزان من الخزائين ، ويترك هنا الراسب غير النقى الذى يتجمع عند قاع الخزان لفترة زمنية ، ثم تفتح البوابة الفاصلة وينساب السائل مع شوائبه إلى الخزان الثانى ، وهنا يجرى تحويل المحلول إلى بخار ، ثم ينقل الراسب المتبقى إلى الخزائين الآخرين ويحفظ فى الوعاء الأعلى ومنه يمر خلال القناة إلى الخزان السفلى ويقوم المرشح الذى فى القناة بإزالة أية شوائب أخرى. (٣٦)

ولم نجد أى نظام آخر للتنقية فى أى من الأديرة الأخرى التى تم حفرها ، بالرغم من وجود دليل أدبى على أهمية توفير الملح ، ويذكر نقش فى سقارة أن الأنبا فوييامون كان يعرف باسم «أب تموين الملح» (٢٧) بينما وصل إلينا عدد من الحروف الواردة من منطقة طيبة تشير إلى استخدام الملح بين الرهبان . (٢٨)

أما موقف الأديرة من استهلاك النبيذ فهو متغير ، فقد كان استخدامه محظوراً تماماً بالنسبة للتجمعات الرهبانية ، فيما عدا المرضى ^(٣٩) ولكن النساك كانوا أكثر تسامحاً في هذا الصدد ومع غياب القواعد المشددة ترك للأفراد تقرير الامتناع من عدمه ، وكان بعض النساك المشهورين مثل القديس مكاريوس على استعداد للتراخي في مبادئه وتناول فنجان من النبيذ حتى لا يجرح مشاعر ضيوفه ^(٤٠) ولكن هذه المرونة لم يلتزم بها الجميع فقد حمل بعض النساك حملات شعواء ضد استخدام الخمر في أي ظرف مهما كانت الأسباب ^(٤١) ويبدو أن الاعتدال كان هو المبدأ المقبول على وجه العموم ، وهناك ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن النبيذ كان يجري تناوله في الاجتماع الأسبوعي للرهبان ^(٤٢) وفي العصور التالية يبدو أن التحيز قد واجه بعض التراخي ، حيث نقرأ عن إقامة احتفال في القرن الحادي عشر بدير يوحنا كامى في وادي النطرون وأن المشتركين في هذا الاحتفال قد شربوا حتى أصبحوا على حافة السكر . ^{(٤٢) (*)}

وكان النبيذ المعد للاستهلاك يتم تخزينه في قوارير غطيت من الداخل بالراتنج حتى لا تخرقها السوائل التي تخزن فيها ^(٤٤) وقد وجدت مجموعة من هذه الأوعية في دير القديس إبيفانوس ^(٤٥) وهي مصنوعة من الصلصال الذي باللون الأحمر أو البني ، ومن بينها نوع مصلع وعليه من الخارج غلاف وردي اللون ، وفيما عدا ذلك فإن كافة القوارير التي اكتشفت في هذا الموقع كانت لها أضلاع ذات زوايا حادة ومتداخلة وغير مصقولة في الوسط ، وكانت القوارير مسدودة بقطع من أوراق العنب ومختومة من فوق بخليط من الطين والقش المفروم وقد ختمت السدادات بمجموعة من الأختام ، وقد وجدنا في بعض القوارير ثقباً صغيراً في السدادة للسماح للخمر بالتدفق ثم يوقف انسيابها بالقش ، ووجدت قوارير أخرى من نفس الطراز في سقارة ^(٤٦) بالرغم من

(*) الخمر محرمة في المسيحية ويمتنع تناولها بالنسبة لكافة المؤمنين أما هذا الذي يتناوله هؤلاء الرهبان فليس خمراً ولكنه عصير عنب جديد أي غير معتق وغير مقطر فلا يعتبر خمراً ، ولا يستعمل النبيذ المختمر ولكنه غير مقطر في إتمام سرالافخارستيا إلا في شكل قطرات على طرف الملعقة التي تسمى مستير ويقدم أثناء تناول بهذا الشكل المحدود للمؤمنين الذين سبق لهم ممارسة سر الاعتراف ونالوا الحل من خطاياهم . ويمتلئ الكتاب المقدس بالآيات التي تحرم الخمر وإليك آية من العهد القديم : «الخمر مستهزئة ، المسكر عجاج ، ومن يترنح بهما فليس بحكيم - أمثال ٢٠ : ١» وأيضاً آية من العهد الجديد : «لا تسكروا بالخمر الذي فيه الخلاعة - افسس ٥ : ١٨» وغير ذلك كثير . (المترجم)

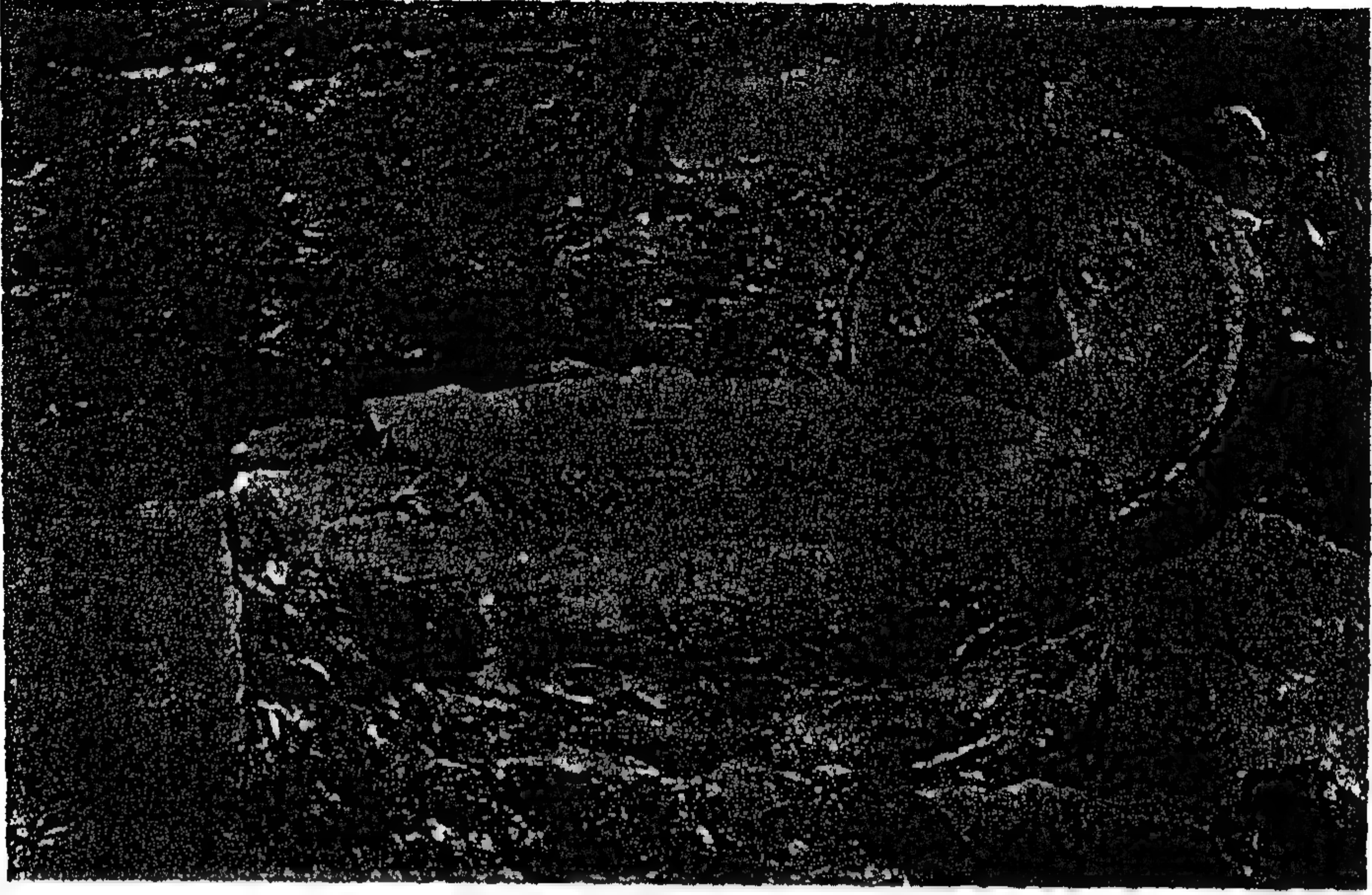
أنها كانت تتضمن نوعيتين غير معروفتين تتميز إحداهما بوجود قسم سفلى بصلى الشكل وعنق رفيع فى مقابل بعض النوعيات ذات القاعدة التى تضيق تدريجياً مع الارتفاع نحو العنق^(٤٧) أما النوعية الثانية فهى تتميز بقسم أوسط رفيع فى أعلاه وأيضاً فى أسفله .^(٤٨)

وقد اكتشف عدد صغير من القوارير فى مخبأ صغير للفخار تم العثور عليه فى بهو الكوم رقم ٢١٩ فى سيليا^(٤٩) وكما ذكرنا من قبل فإن تجمع إسنا قد اشتمل على عدد كبير من هذه القوارير ، ولاشك فى أن قسماً كبيراً منها كان يستخدم للماء وليس النبيذ ، وينطبق نفس الكلام أيضاً على القوارير التى وجدت فى أماكن أخرى .

أما الطريقة التى كان يتم بها الحصول على النبيذ - على الأقل فى العصور الوسطى - فتصورها لنا معصرة النبيذ التى وجدت بحالتها الأصلية فى دير الأنبا هدى^(٥٠) وكانت تقع فى الركن الجنوبي الغربى من الشرفة العلوية وتتكون من حجرتين إحداهما فوق الأخرى وهما أسطوانيتا الشكل وترتبط بينهما الأبواب ، أما القسم الذى بين الحجرتين فقد تكون بواسطة كتلة ضخمة من الخشب تبرز منها فجوات على مسافات عديدة وتحملها أضلاع متقاطعة على أشكال مختلفة وقد طلى الداخل كله بالجص الكثيف ، ويوجد تحت الطابق الأرضى فراغ مخروطى الشكل ، كما وجدت أربعة حصائر فوق أرضية الحجرة العلوية وعدة عناقيد من العنب المهروس ، وعلى ذلك فإن الطريقة تتلخص فى سحق العنب فى الحجرة العلوية ربما عن طريق دهنه بأقدام ثم يسمح بانسياب العصير للترشيح من خلال الحصائر التى فى الحجرة السفلية حيث يتجمع فى الفراغ المخروطى الشكل الذى تحت الأرضية ، ولاشك فى أن التخمر الابتدائى كان يتم هنا .

أما الزيوت فقد كانت التجمعات الرهبانية تحتاج إليها للأغراض الطقسية وإشعال القناديل ولكن استخدامها كإضافة للأطعمة كان محدوداً سواء بين النساك أو الرهبان ، وقد قيل لنا أن نصف اللتر من الزيت كان يبقى لمدة ثلاثة شهور^(٥١) وكان يسمح للمرضى باستخدام كمية أكبر من المعتاد ، ومن السهل الحصول على كافة أنواع الزيوت فى مصر^(٥٢) كما كان العديد من هذه الأنواع يستخدم بمعرفة الرهبان بما فيها زيت الخروع وزيت الزيتون ، كما كانت تستخدم حبوب السمسم لهذا الغرض على نطاق واسع ، وقد وجدت كمية كبيرة منها فى الحجرة رقم ٨٢ بدير الأنبا هدى . وهى الحجرة التى توجد بها معصرة الزيوت .

أما المعصرة ذاتها فكانت تتكون من كتلة حجرية ضخمة مستديرة الشكل قطرها ١,٢٥ متراً وسمكها ٣٠ سنتيمتراً ، وفي وسطها ثقب مربع يركب فيه محور الارتكاز الذى يدور حوله هذا القرص الحجرى ، وكان الوجه العلوى لهذا القرص مزخرفاً بثلاثة صلبان داخل دوائر وقد وجدت آثار الزيوت التى تشبع بها القرص ، وكانت هناك على أرضية الحجرة قناة دائرية تعمل كمسار دائرى للثيران التى تدير المعصرة ، وكانت هناك أيضاً عدة حنيات تستخدم كأماكن لتخزين حبوب السمسم فى الحائط الغربى ، بينما كان هناك فى الجانب الشرقى من الحجرة قسم محدد بواسطة حائط منخفض لتخزين القوارير التى تحتوى على الزيت ^(٥٣) وقد اكتشفت معصرة أخرى مشابهة لهذه المعصرة فى سقارة ^(٥٤) ولكن كانت هناك معاصر أخرى فى الحجرة المجاورة يبدو أنها كانت تدور بواسطة الرجال بدلاً من الثيران ، وكانت الأقسام السفلية منها تتكون من كتل من الجرانيت تغوص فى الأرضية ، وكان فى السطح العلوى لإحدهما قناة مربعة وفى الأخرى أخدود دائرى ، وفى هذين الموضعين كان يجمع السائل ويصرف إلى وعاء حجرى يغوص فى الأرضية ، وتبين البقع الخضراء التى فى المنفذ أن هذا الوعاء كان مزوداً بصنبور مصنوع من البرونز ، وكان هناك على كلا جانبي القناتين ثقب مربع محفور فى الجرانيت بينما كان هناك عند كل طرف من طرفي الكتلة بلاطة من الحجر الجيرى يبرز منها ثقب مربع وكان النظام الموضوع لإدارة هذه المعصرة يعتمد على قائمين خشبيين مثبتين فى طرفي الكتلتين اللتين تسندان عموداً مستعرضاً ربط فيه حجر المعصرة العلوى ، أما الضغط ذاته فإنه يتم بواسطة مسامير خشبية لولبية مركبة فى صواميل مثبتة فى الثقوب المربعة التى فى كتلتى الجرانيت وكانت هناك حفرتان خلف كل من كتلتى الجرانيت ، بينما كانت هناك حجرتان صغيرتان محيطتهما من الحجر وهما تحت الثقوب المربعة ويستخدمهما الرجال الذين يتولون إدارة المعصرة .



الشكل رقم ٣٨ : دير الأنبا هدر - معصرة الزيوت

الملابس :

إن معلوماتنا عن ملابس الرهبان المصريين تستدعى الاعتماد على المصادر الأدبية وخاصة قصة كاسيان^(٥٥) إنه يصف الملابس بأنها تتكون من حزام من الجلد ، وثوب فضفاض له كمان قصيران يكشف عن الصدر ، وأربطة من غزل الصوف متقاطعة على شكل صليب ورداء خارجي بلا كمين يغطي العنق والكتفين ، وعباءة خارجية من جلد الماعز يبدو أنها تلبس فقط عند السفر ، وقلنسوة تلبس منفصلة على الرأس والعنق وتحمل علامة تدل على الدير الذي ينتمي إليه الراهب الذي يرتديها ومنزله في ذلك الدير ، وكانت الصنادل تلبس أحياناً لأن الراهب كان يمضي حافي القدمين في معظم الأحوال ، ويستخدم كل راهب عكازاً يحمله أثناء الرحلات .

وهذه القائمة تفيدنا في معرفة الملابس التي كان يرتديها الراهب في مختلف الأحوال وإن كانت غير واضحة وجرت العادة على دفن الثوب الفضفاض والقلنسوة مع صاحبهما ولم يكن يرتديهما إلا أثناء خدمة القديس أيام الآحاد ، وإذا كان الأمر كذلك وأن العبادة الخارجية التي من جلد الماعز تلبس أثناء السفر فإننا نتساءل عما يلبسه الراهب أثناء ممارسة الأنشطة اليومية ، ويذكر هوايت أن الأريطة التي على شكل صليب كانت تتحكم في الثوب الفضفاض عندما يؤدي الراهب أعمالاً يدوية ، ويتضح لنا تفسير ذلك التناقض الظاهر عندما نعرف أن الراهب كان يمتلك ثوبين من هذه النوعية أحدهما هو الثوب الذي خلع عليه عند قبول دخوله في الرهبنة وهو الذي يدفن مرتدياً إياه ، والثوب الآخر يرتديه أثناء حياته اليومية .

ومن المعروف أيضاً أنه كان هناك اثنان من الأردية الرئيسية على الأقل في الأديرة الكبرى التي تخضع للأنظمة القانونية^(٥٦) ولكن من الواضح أن الرهبان ليسوا جميعاً محظوظين^(٥٧) وكذلك فإن كافة النساك لم يريدوا أو يستطيعوا تطبيق التقاليد الرسمية بأكملها وكان هناك دائماً نساك يطبقون نموذج الأنبا بولا الذي كان رداؤه مكوناً من سعف النخيل المجدول .

وتعتبر اللوحات الفنية التي تمثل الشخصيات الرهبانية التي اكتشفت بكثرة في باويط وإلى حدٍ ما في سقارة مصدراً عظيماً للمعلومات التي جعلتنا نفترض أنها ترتدى ملابس حفظت لكي يستخدمها الرهبان المصريون دون غيرهم ولكن للأسف فإن هذه ليست هي القضية ، لأن القدر الكبير من الملابس التي تعرضها لا يمكن أن يتفق مع الأوصاف المدونة ، ويبدو أنها جزء من الأسلوب التقليدي الذي استخدم في ذلك الوقت لرسم أشخاص القديسين والشهداء .

ولم تضاف الحفائر إلى معلوماتنا عن هذا الموضوع وبالرغم من ذلك فإن الرهبان كما سبق أن ذكرنا كان كل منهم يدفن ومعه العبادة والقلنسوة اللتين كان يرتديهما وقد أوصى القديس بسنتاؤس بأن يدفن بملابسه الرهبانية^(٥٨) ويدل الدليل المتوفر لدينا على أن هذا التقليد لم يكن عالمياً ، وأن الملابس التي وجدت على الأجساد التي في دير القديس إبيفانيوس كانت عبارة عن الصدرية الجلدية والحزام وكانت الصدرية من جلد الماعز الأسود الناعم الملمس وكانت تعلق على الكتفين وتشد على الوسط بحزام منفصل ، ويصل طول الصدرية إلى الركبتين مع حاشية مطرزة ، وكانت الأحزمة تمر على الظهر وينتهي كل منها بسير مجدول من الجلد طويل بما يكفي لربط طرفيه حول الوسط

أو ربطه بالحزام الجلدى وتتميز كل صدرية بجيب صغير يفلق أحياناً بغطاء خارجى ، وكانت الصدريات من الجلد الأسود المتين الذى يبلغ سمكه مليمترين وعرضه يتراوح ما بين ٢,٣ إلى ٥,٤ سنتيمتراً ، وبه أنشودة من الجلد الخام غير المدبوغ وسير رفيع فى نهايته ، وقد وجدت أيضاً قطع من الصنادل فى كافة أرجاء الدير ولكنها لم توجد فى القبور ، وكانت جميعها من طراز واحد وبها سيور على وجه القدم وحبل أو سير يمر بين إصبعي القدم الكبيرين ، وكانت نعال الصنادل ذات سمك مضاعف كما خيطت أطراف السيور فيما بين الطبقتين (٥٩)

الأشغال أو المهن :

يعتبر العمل اليدوى جزءاً ضرورياً من حياة الرهبان المصريين سواء كانوا نساكاً أو مقيمين بالأديرة مع تفضيل نوعية العمل الذى يسمح بالتأمل ، ومع نمو التجمعات الرهبانية نما أيضاً تخصص الرهبان فى الحرف المختلفة ، ويذكر بلاديوس أنه وجد فى دير واحد خمسة عشر ترزياً ، وسبعة حدادين وأربعة نجارين واثنى عشر قائداً للجمال وخمسة عشر قصاراً (٦٠) وفى موضع آخر يصور لنا بأكثرو وضوح تنوع الأعمال فيصف لنا كيف أن « أحد الرهبان يعمل فى الأرض كعامل زراعى ، وآخر يعمل بستانياً ، وآخر فى تشكيل المعادن ، وآخر كخباز ، وآخر فى ورشة النجارة وآخر فى المصبغة ، وآخر يصنع السلال الكبيرة ، وآخر فى المدبغة الخاصة بالجلود ، وآخر فى ورشة الأحذية ، وآخر فى المطبعة وآخر فى منتجات البوص ، وهم جميعاً يرددون من القلب نصوصاً من الكتاب المقدس » . (٦١)

ولكن توجد مهن معينة تشكل قاعدة لاقتصاد الأديرة من أهمها صنع السلال والحصير من خوص النخيل والأسل ، وهناك العديد من التتويهاات الأدبية التى تدور حول هذه الصناعة ، عندما حضر « الشبان الغرباء » إلى القديس مكاريوس وسأله : « ما العمل الذى يؤدى هنا ؟ » قال لهم : « إنهم يعملون فى صفر الخوص » ، وبعد ذلك قدم وصفاً لأصول « صفر الخوص والنسيج » ثم وجههم للعمل فى صنع السلال (٦٢) وعندما زارت ميلانيا القديس بموا المشهور فى صحراء الإسقيط وجدته « جالسا يصفى خوص النخيل » (٦٣) وتحكى قصة أخرى عن أحد الأخوة الذى كان يعمل فى صنع السلال ولكن نقد منه إمداد الأيدي التى تتركب فى السلال ، وعندما سمعه راهب آخر

وهو يتحسر على هذا القصور أتى لمساعدته بإعطائه ما كان موجوداً لديه من أيدي السلال المتوفرة^(٦٤) وهناك مراجع أخرى كثيرة تصف لنا انتشار هذه النوعية من العمل بين كافة أقسام الحركة الديرية .

وتتلخص عملية صنع السلال أولاً في تجفيف سعف النخيل ، ثم نزع الخوص منها ، ونظراً لجفافه فإنه كان يجرى تليينه بنقعه في الماء ، ويعد أن يصير ليناً يتم نسجه في شكل سيور أو شرائط تعلق من أحد طرفيها إلى الحائط ثم تنظم في شكل بكرات بحيث تكون سلة نصف كروية ثم يخاط طرف كل بكرة بطرف البكرة التي في أسفلها ، ويقف الصانع أمام الحائط وهو يعمل في إنهاء صنع السلة^(٦٥) وقد وجدت بعض السلال المصنوعة من خوص النخيل في دير القديس إبيفانيوس وكانت أقلها قدرة على التحمل تضفر من القمة إلى القاع في عملية واحدة ، أما السلال الممتازة فقد كانت تصنع من خوص النخيل المجدول فوق سيور من ليف النخيل ، وهناك دليل على صنع السلال من الحشائش المجدولة .^(٦٦)

ولدينا أيضاً عدد من الحصير التي تصنع في دير القديس إبيفانيوس ويدل حجمها على أنها كانت تستخدم كأسرة للنوم ، وكلها مصنوعة من حشاش الحلفاء وأحياناً تتضمن سيوراً من ليف النخيل وأكثر النوعيات شيوعاً كانت تصنع بشد السيور سواء فوق شموعات مثبتة في الأرض أو أنوال ثم نسج حزم الحشائش في شكل لفة تشبه لحمة النسيج ، وكانت تقفل أطراف الحصيرة عن طريق لف أو حياكة الشداة مع بعضها.^(٦٧)

وكانت حشائش وليف النخيل تستخدمان في صناعة أخرى منتظمة وهي صناعة الحبال ، وقد وجدنا حبالاً ذات أطوال مختلفة في دير القديس إبيفانيوس ، وكانت المادة الشائعة الاستخدام في هذه الصناعة هي حشائش الحلفاء ، وقد وجدنا في إحدى الحجرات في سيليا اثنين من المقابض الفخارية موضوعة بزوايا متقابلة أمام الحائط ، ونستطيع اعتماداً على النصوص التي تصف عملية صناعة الحبال أن نقول أن تلك المقابض كانت تمثل جزءاً من العدة البسيطة الضرورية لهذه العملية.^(٦٨)

وكانت صناعة غزل ونسج الكتان منتشرة بكثافة بين التجمعات الديرية ونقرأ أن رهبان جبل نيتريا كانوا « يعملون بأيديهم في صناعة الكتان ولذلك فإنهم جميعاً يساعدون أنفسهم »^(٦٩) وأن الناسكة اليكساندرا سئلت كيف تصبر على الوحدة ،

أجابت « من الصباح الباكر حتى الساعة التاسعة أصلى ساعة بساعة ، وفى نفس الوقت أغزل الكتان »^(٧٠) وقد تعرفنا إلى ثمانية حفر للأنوال بالرغم من أن الأنوال نفسها قد اختلفت وكانت هذه الحفر التى أحيطت بالطوب الأحمر ذات عمق يتراوح ما بين ٦٠ - ١٠٠ سنتيمتراً وطولها يتراوح ما بين ١٢٥ - ١٤٥ سنتيمتراً ، وعرضها ما بين ٥٠ - ٧٥ سنتيمتراً وفى جانبها طولياً فتحة ضيقة يبلغ طولها ٢٠٠ سنتيمتر ويتراوح عرضها ما بين ٢٠ - ٢٥ سنتيمتراً ، وكان الرجل الذى يعمل على النول يجلس على الأرض أو تحت مستوى الأرض قليلاً عند أحد طرفى الحفرة ويضع قدمه اليمنى فى الحفرة بينما تحرك قدمه اليسرى الدواسة فى الفتحة ، وكانت النهاية الثابتة للدواسة مربوطة إلى عصا دائرية أو زوج من العصى داخل بناية من الأحجار على شكل صليب بالقرب من نهاية الفتحة القريبة من القاع ، أما حقيقة أن الأنوال كانت تعمل بقوة الأقدام فيستدل عليها من وجود ركاب معلق فى لجام داخل إطار النول^(٧١) وقد اكتشفنا عباءة أو قميصاً من الكتان فى إحدى المقابر بهذه البقعة .^(٧٢)

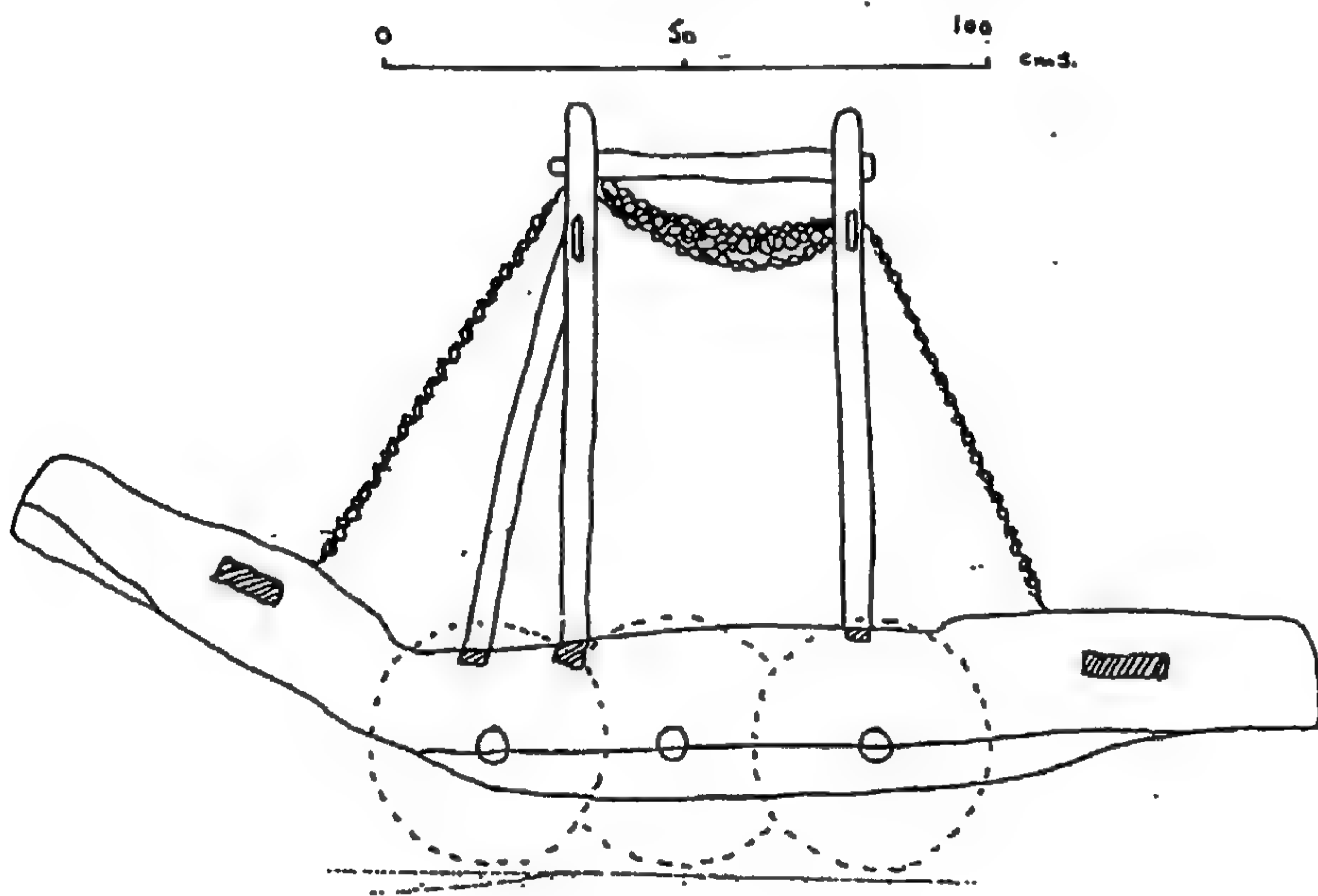
ولدينا دليل محدود على وجود أنوال فى سيليا على شكل أربعة حفر مربعة داخل حائط إحدى الحجرات^(٧٣) وبالرغم من صعوبة الإثبات فمن المستطاع أن تدل هذه الحفر على المكان الذى كان النول مقاماً فيه ، ويؤيد هذا الافتراض فحص نماذج المغازل وأنوات النسيج التى وجدت فى مقبرة مكتر من الأسرة الحادية عشرة ومن النول الذى وجدنا نموذجاً له هناك .^(٧٤)

ومن الممكن أن تكون الحجرة رقم ١٤٣ فى دير الأنبا هدى قد استخدمت كورشة للنساجين ، حيث يوجد فى هذه الحجرة عدد من الكتل الحجرية مقابل الحائط الغربى وهذه الحجرة تقع إلى الشمال الشرقى من المدخل الذى يقود إلى الشرفة العليا ، وفى كل كتلة قسمان مجوفان على السطح العلوى^(٧٥) وقد قيل أن هذه الأحجار قد حلت محل ثقوب الرافعة العادية التى كانت تستخدم على أيام قدماء المصريين .^(٧٦)

أما الزراعة وفلاحة البساتين فقد كانت التجمعات الرهبانية ونصف الرهبانية تنظر إليها بقليل من الشك ولم تعتبر أعمالاً صالحة لممارسة الرهبان لأنها كفيلة بتحويل انتباه العقول عن التأمل المثمر^(٧٧) ويبدو أن هذا النفور كان مشتركاً بين مؤسسات الأديرة الباخومية المبكرة ، ولكن ابتداء من عصر هورسيس أصبح هذا العمل أكثر قبولاً^(٧٨) وأصبح لدى بعض الأديرة جراراتها الخاصة بها لاستخدامها فى الأراضى الزراعية ،^(٧٩) بالرغم من أن الرهبان أنفسهم لم يشتغلوا بالزراعة ولكن لم

يكن هناك اعتراض من الرهبان بخصوص المساعدة في حصاد المحصول ، وقد حدث انهيار باخوميوس الذى سبق نياحته عندما كان هو وبعض الأخوة منشغلين فى هذا العمل ، وهناك قصة عن القديس مكاريوس حدثت أثناء موسم الحصاد ، حيث أن هذا الرجل العظيم كان يعمل مع ستة من رفاقه فى الحقول مع السكان المحليين .^(٨١)

وقد وجد القليل من أدوات الزراعة البسيطة فى دير القديس إبيفانيوس منها جزء من نورج ، أو آلة دراس الحنطة كان داخل أسوار الحصن القديم مما يعنى أنه يعود إلى فترة زمنية تسبق سنة ٦٠٠ للميلاد وهو تاريخ بناء هذا الحصن وكانت عارضة النورج مصنوعة من خشب السنط وطولها ٢,١٧٥ متراً ، ولا بد أن هذا النورج كان وهو فى حالته الأصلية يبدو كما هو موضح فى الرسم التالى :

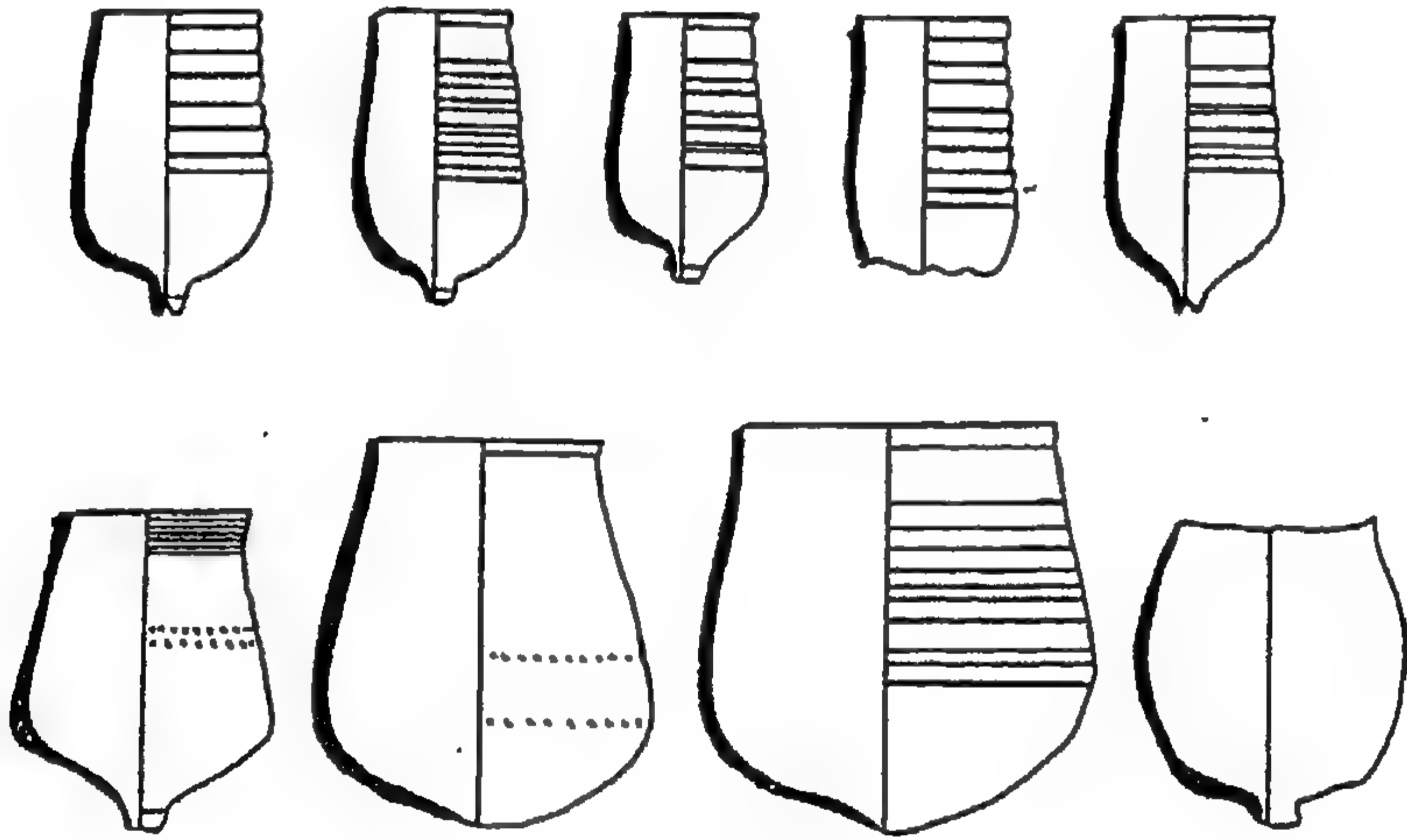


اللوحة رقم ٢٨ النورج

وكانت توجد ثلاثة محاور للعجلات فى الثقوب الثلاثة السفلية ، أما القطعتان المتقاطعتان فقد ضاعتا ، وأما الثقوب الثلاثة التى فى السطح العلوى فإنها كانت تستخدم لتركيب دعائم المقعد .

وجدنا أيضاً أجزاء مما كان يشكل فى يوم ما جاروفاً لتذرية الحنطة وذلك فى نفس البقعة . وكان الجاروف مكوناً من قطعة واحدة من الخشب ، كما وجدنا جاروفاً آخر به نصل رفيع معلق فى مقبض مستدير ، وكان طول الجاروف الأول ٣٧,٥ سم والثانى أطول قليلاً بالإضافة إلى المقبض الذى يبلغ طوله ١٩,٥ سنتيمتراً.^(٨٢)

وكانت المناخل تستخدم لتنظيف البذور ، أو الحبوب المجروشة ، أو الدقيق ، وقد وجدنا منخلاً فى دير القديس إبيفانيوس مصنوعاً من لفاقتين من الحشائش مربوطتين معاً بواحدة من سعف النخيل والشبكة المكونة من البوص الرفيع المصفوف على شكل الدانتيل والمربوط بالحشائش وتم تقويته من الظهر بعصوين من جريد النخيل على شكل زوايا قائمة ، واكتشفت كذلك شظايا من مناخل بنفس الدير^(٨٣) واكتشفت فى هذا الدير أيضاً قواديس عديدة وهى الأوانى المستخدمة فى الساقية وسنورد فى اللوحة التالية مختلف أشكال هذه القواديس .



لوحة رقم ٢٩ قواديس الساقية

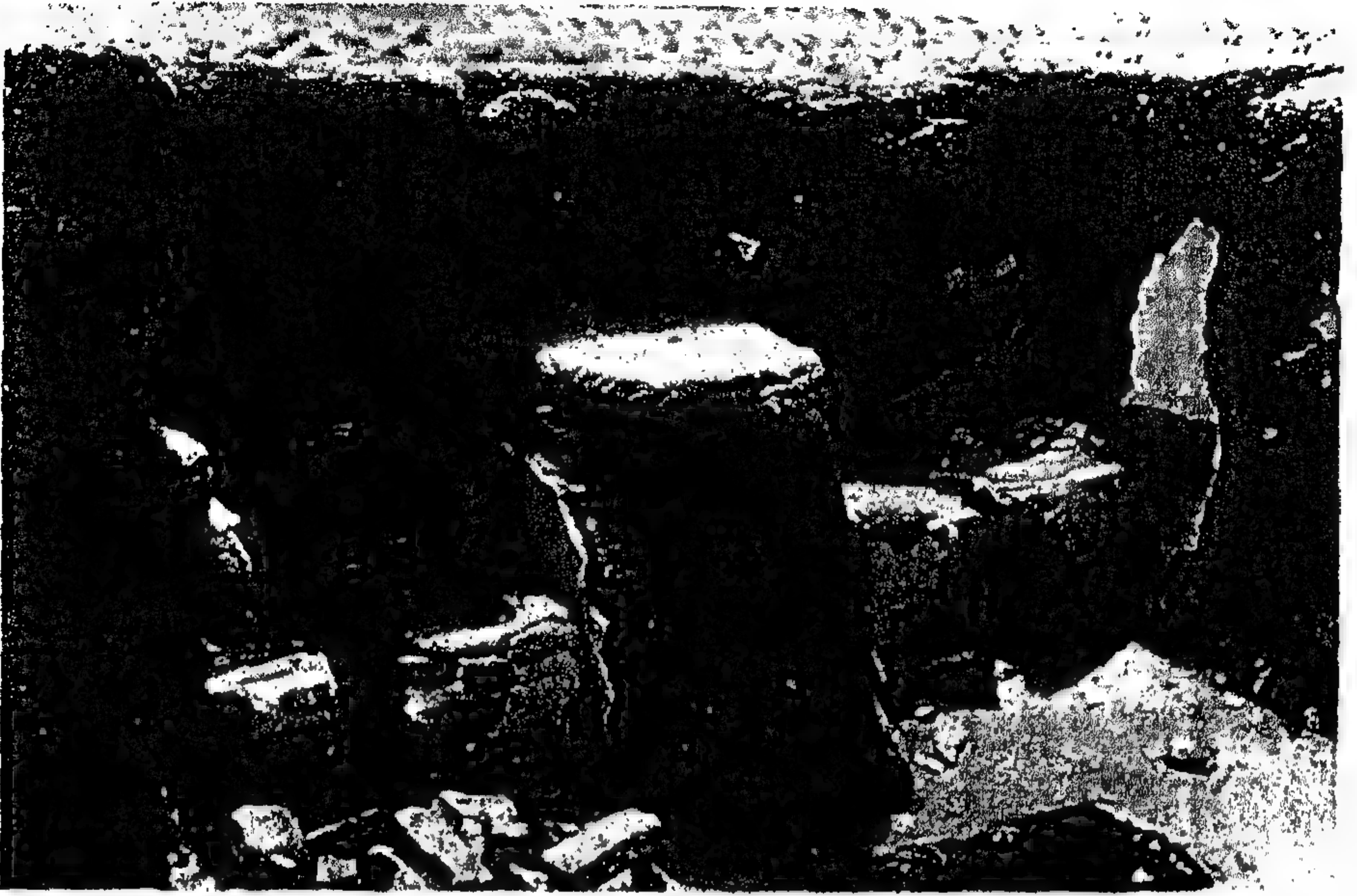
وجميع هذه القواديس عبارة عن أنية من الفخار الأحمر وذات شكل مضلع وكانت سعة معظمها ٥ لترات مع أن بعض القواديس الأكبر حجماً تسع ٢٥ لترأ ، واكتشفنا أيضاً جزءاً من الشادوف وهو تركيب آلى غريب لرفع الماء لرى الحقول ، وهناك أيضاً خطاف ثقيل مصنوع من خشب السنط طوله ٤٣ سنتيمتراً مربوطاً بحبل من ليف النخيل ،^(٨٤) وعدد من البكرات البدائية لحزم السروج وهى مكونة من شوكة خشبية

ذات أطراف حادة ، ^(٨٥) ووجدنا أيضاً عدداً من البكرات وخطاطيف الشادوف فى سقارة ^(٨٦) وكان معظم الداخلين فى صفوف الرهبان من الفلاحين المصريين الأميين ولهذا السبب لم يخلفوا لنا إلا القليل من التراث الأدبى خاصة من الفترة المبكرة ، ولم يستطع إظهار القدرة على التعلم إلا الرهبان السريان الذين كانوا ضمن سكان الأديرة ونتيجة لذلك امتلكوا مكتبة ^(٨٧) كما اعتمدوا كذلك اعتماداً تاماً على الكتب التى تصل إليهم فى شكل تركات أو هبات .

ومن المعروف أن غالبية الرهبان المتعلمين قد انغمسوا فى أعمال الكتابة ، ونسخ نصوص الكتاب المقدس لاستخدامها لأنفسهم أو بمعرفة الآخرين ^(٨٨) وقد استخدم الرهبان لأداء هذا العمل البوص الرفيع ، المدبب والمشقوق كأقلام للكتابة وكتبوا هذه النصوص على أوراق البردى ، وفيما بعد استخدموا لذلك الغرض جلد الرق ^(٨٩) وكانت الكتب المدونة على أوراق البردى تنتج فى مقاطعة طيبة بكميات كبيرة بصرف النظر عن الحصول على أوراق البردى من الشمال ، وكانت هذه الكتب تغلف بجلد الماعز ، مع غلاف داخلى من البردى ، وكان يفصل بين الغلافين أحياناً بطبقة رقيقة من القش المخلوط بالصلصال ، وبالطبع فإننا على يقين من أن الرهبان كانوا مسئولين عن إنتاج جميع هذه المجلدات .

المراحيض :

يعتبر اكتشاف المراحيض فى سيليا (الكوم رقم ٢١٩) عنصراً حضارياً لم يكن متوقعاً توافره لدى المجتمعات المبكرة ، وقد احتل أحد هذه المراحيض ^(٩٠) حنية ارتفاعها ١,٧٠ متراً مركب فيها مقعد من الطوب الأحمر كانت فتحته تؤدى إلى أنبوب للمجارى تحت الأرض ويمتد تحت حائط السور ، وكان هناك إناء يحتوى على الماء له مكان فى باطن الحائط الجانبى للمرحاض ، وقد وجدنا أيضاً ثلاثة مراحيض أخرى متجاورة على مستوى الدور الأرضى فى إحدى الحجرات بالجهة الجنوبية من الفناء الداخلى. ^(٩١)



الشكل رقم ٢٩ الكوم ٢١٩ : بناء دورة مياه

وكانت المقاعد الحجرية مغطاة بالحص الأحمر ، ووضع قدر مملوء بالماء فى حنية صغيرة بالحائط الشرقى ، وكان التدفق يحدث خلال قناة مائلة محفورة فى حائط السور إلى وصلة مائلة مبنية مقابل الحائط ، ثم تودع الرواسب تحت الرمال فى نقطة بعيدة عن منطقة الإقامة وقد وجدنا فى هذه البقعة أثاراً لمراحيض مشابهة فى أماكن أخرى .

وكان هناك صف من آثار المراحيض فى القسم الجنوبى الشرقى من الشرفة العليا فى دير الأنبا هدى^(٩٢) وكان المخرج من كل منها يتجه إلى الأخدود خلف المراض ، وكان هناك حوض مستطيل عمقه ٣٠ سنتيمتراً يستخدم لأغراض الغسيل .

قائمة مراجع الفصل السادس

- 1 - Palladius, The Lausiatic History , Chapter XXXVII and XVIII
- 2 - P. Ladeuze, op. cit., p. 300
- 3 - P. Ladeuze, op. cit., p. 325
- 4 - Palladius, Chapter XIII
- 5 - H. Winlock and W. Crum, op. cit., p. 144 ff
- 6 - Palladius. Chapter VII
- 7 - F. Daumas and others. Kellia (Koni 219), p. 93
- 8 - ibid , p. 93
- 9 - ibid, p. 95
- 10 - BIFAO, Vol. 67, pp. 105-106 and pl. XXXVI
- 11 - ibid. p. 106
- 12 - Winlock and Crum, op. cit., p. 53 and fig. 13
- 13 - Monneret de Villard, Il monastero, figs. 39 and 87
- 14 - ibid , pp. 74-75 and figs. 77 and 78
- 15 - J. Quibell. op. cit.. 1907-08, pl. XV
- 16 - J. Maspero. Fouilles ex6cut6es 'a Baouit, p. xii and fig. 34
- 17 - Palladius, Chapter XXVII
- 18 - ibid, Chapter XIX
- 19 - E. White, Nitria and Scetis, p. 34
- 20 - Winlock and Crum, op. cit.. p. 149
- 21 - E. White. op. cit., p. 109
- 22 - Palladius, Chapter XXXIX
- 23 - F - Daumas, op.cit., pp. 37, 97-98 and pis. 21 (b-d) and 22
- 24 - ibid. pp. 41, 35, 84 and pl. 23 b

- 25 - White, op. cit.. p. 93
- 26 - BIFAO. Vol. 67, p. 108
- 27 - J. Quibell. op. cit.. 1908 - 10 pp.12-14 and pls. XXIX and XXX
- 28 - J. Quibell, op. cit., 1908-10p.12
- 29 - Monneret de Villard, Il monastero, p. 100 and fig. 26
- 30 - ibid, p. 97 and fig. 24
- 31 - ibid, p. 110 and fig. 29
- 32 - White. Wadi Natrun D-1. p. 55, note 1
- 33 - ibid, p. 55
- 34 - ibid, p. 230
- 35 - J. Harris. cit.. pp. 268-69
- 36 - Monneret de Villard, op. cit., pp. 94-96 and figs. 22 and 23
- 37 - J. Quibell. op. cit., 1908-10 inscription no. 319 (pp.99-100)
- 38 - H. Winloc Kand W. Crum, op. cit.. p. 148
- 39 - P. Ladeuze, - op. cit., pp.299 and 325
- 40 - E. White, Nitria and Scetis, p. 203
- 41 - ibid, p. 203
- 42 - ibid, pp.203 and 211
- 43 - ibid, p. 353
- 44 - J. Harris, op. cit., p. 19

- 45 - H. Winlock and W. Crwii, oE. cit., p. 79
- 46 - J. Quibell. op. cit., 1905 - 07, pl. LXHI, 3 and 1908 - 10, pl. XLVIII, 13 & pl. XLV111, 1 & 3.
- 47 - ibid. 1905 - 07, pl. LXLH, 3
- 48 - ibid. 1908 - 10, pl. XI,VIII, 1, second from right
- 49 - F. Daumas, op. cit., p. 113 ff. and pls. 27 (e & f), 28 , 29 & 30 a-c)
- 50 - Monneret de Villard, op. cit.. p. 84 ff and fig. 19
- 51 - Palladius,, Chapter XXXVIII

- 52 - J. Harris, op. cit., p. 327 ff
- 53 - Monneret de Villard, op.cit.,p. 92 - 93 and fig. 106
- 54 - J. Quibell, op. cit.1908-10, pp. 29 - 30 and pl. III
- 55 - E. White, Nitria and Scetis, p. 195 ff
- 56 - P. Ladeuze, op. cit. , p. 2076
- 57 - E. White, op. cit p. 195
- 58 - P. Cauwenbergh, Etude sur les i-noirie3 d'Egypte, p. 164
- 59 - H. Winlock and W. Crum, op. cit.. pp. 75 - 76
- 60 - Palladius, Chapter X-XXII
- 61 - ibid, chapter XXXU
- 62 - Text in Steindorff. Koptische Grammatik, Lesestucke, p. 23, 1. 8 ff
- 63 - Palladius. Chapter X
- 64 - Text in Till, Koptische Grammatik, p. 262 (Z. 310 b)
- 65 - E. White, Nitria and Scetis, pp. 198 - 99
- 66 - H. Winlock & W. Crum, op. cit., p. 74
- 67 - ibid. pp. 72 - 73
- 68 - CRAIBL 1967 (Octobre). p. 444
- 69 - Palladius, Chapter VII
- 70 - ibid, Chapter V
- 71 - H. Winlock and W. Crum. op. cit. , pp. 68 - 69 and fig. 25
- 72 - ibid, p. 71
- 73 - CRAIBL, 1967 (Octobre), p. 444 and fig. 6
- 74 - H. Ling Roth and G. Crowfoot, 'Models of Egyptian Looms' in Ancient -
Egypte. 1921 , p. 97 ff and pl. opposite p. 97
- 75 - Monneret de Villard. op. cit., p. 116 and fig. 32
- 76 - H. Winlock 'Heddle - Jacks of Middle Kingdom Looms' in Ancient Egypt,
1922, p. 71 ff
- 77 - E - White, Nitria and Scetis, pp. 185 till 262
- 78 - P. Ladeuze, op. cit., p. 295
- 79 - H. Winlock and W. Crum, op. cit.. p. 160
- 80 - Text in Till, op. cit., p. 284

- 81 - *ibid*, p. 265 (Z. 338 d)
- 82 - H. Winlock and W. Crum, *op. cit.*, p. 63 and pl. XX A
- 83 - *ibid*, p. 63 and pl. XI^m A-B
- 84 - *ibid*, p. 66 and pl. XVI C
- 85 - *ibid*, p. 66 and pl. XVI C
- 86 - J. Quibell, *op. cit.*, 1908 - 10, pl. LIV
- 87 - E. White. *Nitria and Scetis*, p. 338 note 3
- 88 - *ibid*. pp. 184 - 85
- 89 - H. Winlock and W. Crum. *op. cit.*, p. 186 ff
- 90 - F. Daumas, *op. cit.*, p. 59 and pl. 11, a-b
- 91 - *ibid*. p. 76 and pl. 13, a - c & f
- 92 - Monneret de Villard, *op. cit.*, p. and fig 25

الفصل السابع

عادات الدفن

نكاد لا نعرف إلا القليل عن عادات الدفن لدى التجمعات الديرية فالمراجع الأدبية محدودة ، وهى فى غالبية الأحوال غامضة فيما يتعلق بالنقاط ذات الأهمية وتنقصها التفاصيل ذات المغزى ، وكذلك فإن الأدلة الأثرية ضئيلة .

وكانت العادة تجرى بدفن مؤسسى الجماعات الرهبانية الأولى فى المغارة المأوى البدائى الذى أعدوه لسكنائهم ^(١) مما جعل هذا المسكن يتحول إلى مزار أصبح مركزاً لاستقرار تلاميذ مؤسس الجماعة الذين أخذت أعدادهم تتزايد حول هذا المزار ، وعلى ذلك نشأت سلسلة من المزارات وأصبحت هذه العادة تلقى المعارضة من مشاهير النساك الأوائل الذين وقفوا ضدها ، لقد انزعج القديس أنطونيوس خوفاً من أن يقيم تلاميذه نوعاً من المزارات حول جسده مما يعنى ضمناً أن هذه العادة مع ما تحويه من خلفية وثنية كانت شائعة فى ذلك الوقت ^(٢) وتبين حياة القديس باخوميوس كذلك كيف أنه أخذ وعداً على تلاميذه بأن يدفنوه سراً وبدون احتفال لكى يتلافى التملق الذى يحدث بعد نياحته وهو ما كان يخشاه بشدة ^(٣) وقد نفذت رغبة كلا القديسين حيث دفن القديس أنطونيوس بهدوء بعد نياحته ولم يعرف مكان راحته النهائية إلا أقرب تلاميذه ^(٤) وكانت جنازة القديس باخوميوس أكثر توسعاً فى هذا الصدد بحيث أن عملية دفنه قد سبقها يوم كامل (نهار وليل) وضع خلاله جسد القديس فوق على المذبح وسهر الرهبان حوله طوال الليل وهم يتلون الصلوات ، وفى اليوم التالى وبعد خدمة القداس الإلهى أعدوا جسده الطاهر لكى يدفن مثل بقية الرهبان ^(٥) (لا توجد تفاصيل أخرى) ، قبل نقل الجسد إلى مقبرة فى الوديان بالقرب من الدير وكانوا ينشدون المزامير أثناء ذهابهم ، وفى نفس هذه الليلة عاد ثيودوروس ومعه ثلاثة من

الأخوة إلى مكان الدفن ونقلوا الجسد إلى مقبرة أخرى تنفيذاً لآخر طلبات القديس باخوميوس (*).

وتتطابق هذه الحكاية الخاصة بدفن القديس باخوميوس مع وصف طقوس دفن الرهبان في الدير الأبيض ^(٦) فعندما يتنحى راهب من هذا الدير يتجمع الآخرون للصلاة وإنشاد المزامير حول سرير المتنيح ، وبعد ذلك تتم تنقية الجسد من الشوائب بالرغم من عدم شرح كيفية عمل هذه التنقية ، وبقدر الإمكان يجرى دفن الجسد في نفس اليوم ، أما إذا لم يكن بالاستطاعة إتمام هذا العمل في نفس اليوم فإنه يجرى تعيين عدد يتراوح ما بين ثلاثة إلى خمسة رهبان للسهر حول الجسد وتقديم الصلوات والابتهاالات حتى صباح اليوم التالي ، وعند إقامة قداس احتفالي تقرأ أثناء هذا الاحتفال قطع من الإنجيل وتلى خمسة مزامير وبعد ذلك ينقل الجسد إلى المقبرة التي تكون عادة خارج الدير حيث يحمل الجسد المسجى في تابوت بمعرفة عدد من الرهبان ، وعند المقبرة يقوم أحد كهنة الدير بإيداع الجسد في مكان راحته وأخيراً ينقش اسم الراحل فوق لوحة حجرية تنصب فوق القبر وبعد مرور عام على عملية الدفن يقام قداس شهرياً تكريماً للراهب الراحل .

ونجد لدى بلاديوس شئ يقال عن دفن الراهبات اللائي ينتمين إلى النظام الباخومي ^(٧) بالرغم من أننا نتحدث للمرة الثانية عن القصور في التفاصيل ، وهو يتحدث عن تحنيط الأجساد ولكنه لا يوضح هذا الحديث وقد قيل لنا أن الراهبات أنفسهن لم يكن من المعتاد بينهن القيام بعملية الدفن ولكنهن يتركنها ليقوم بها أحد رهبان أحد أديرة الرجال القريبة ، وعندما يكون الجسد جاهزاً للدفن فإنه ينزل إلى

(*) لم يقبل القديسون التكريم سواء من تلاميذهم أو من عامة الناس تواضعاً منهم وإنكاراً للذات ولم يرحبوا بالمديح خوفاً من أن تتعالى نفوسهم ويقعوا في فخ الإحساس بالعظمة وينسوا أنهم تراب وإلى التراب يعوبون ورأئدهم في ذلك داود النبي والملك العظيم الذي قال عن نفسه أنه دودة (أما أنا فدودة لا إنسان - مز ٢٢ - ٦) واقتداء بسيدهم المسيح الذي ولد في مزود البقر وفي النهاية جعل عرشه هو الصليب ، ولكن تلاميذهم أقاموا لهم المزارات فيما بعد لكي يفد الناس إليها ويتباركوا منها وتشهد هذه المزارات الكثير من المعجزات خاصة معجزات شفاء الأمراض وإخراج الشياطين . واليوم تمتلئ الأديرة القبطية بمزارات القديسين والشهداء كما أن الكنائس القبطية تحتفظ بذخائر من أجساد القديسين في مقاصير خاصة بها وذلك تطبيقاً لوصية الكتاب المقدس : (اذكروا مرشديكم الذين كلموكم بكلمة الله ، انظروا إلى نهاية سيرتهم فتمثلوا بإيمانهم) . (المترجم)

حافة الماء حيث يتلقاه رهبان الدير الذى يقع على الجانب البعيد من النهر ، ويحمل كل راهب فى يديه سعف النخيل وأغصان الزيتون ، وينقل الجسد عبر النهر فى صحبة إنشاد المزامير ويدفن فى مقبرة مستقلة .

ونجد نفس هذه الطقوس العامة التى يتبعها رهبان القديس باخوميوس ورهبان الأنبا شنودة مرة أخرى فى قصة دفن القديس بسنتاؤس الذى من قفط ^(٨) عندما تتيح تم لف جسده فى كفن ثم نقل إلى الكنيسة وقضى الرهبان الليل فى الحداد، وفى اليوم التالى مارسوا سر الشكر ثم أخذوا الجسد إلى مقبرة فوق «الجبل المقدس» الذى لا يبعد كثيراً عن الدير ، وكما ذكرنا من قبل فإن القديس كان قد طلب أن يدفن فى ثيابه الرهبانية ، ولا يوجد لدينا دليل أثري يدفعنا للقول بأن ذلك كان عملاً شائعاً والحقيقة هى أن بسنتاؤس شعر بالحاجة لطلب ذلك مما يبين أن هذا الطقس لم يكن شائعاً وهذه هى مصادرنا الأدبية الرئيسية عن عادات الدفن لدى التجمعات الرهبانية قبل القرن الثامن الميلادى ، ويلحق بها نص آخر أو نصين لتأكيد ما ذكرناه ، وهناك قصة القديسة إيلارية الفتاة التى عاشت بين الرهبان دون أن يعرفوا أنها فتاة ، وهى تعتبر مرجعاً أشمل عن عادة لف الجسد فى كفن ^(٩) كما أننا نجد تفاصيل أخرى مهمة فى حياة القديس ساويرس كتبها زخارياس فى القرن السادس ^(١٠) ويقال هنا أن من الجائز أحياناً أن يدفن شخص موقر ليس فقط فى داخل حرم الدير ولكن فى داخل الكنيسة نفسها وقد امتد هذا الامتياز فيما بعد إلى العلمانيين ربما بسبب الافتقار إلى وجود مساحة كافية حول الكنائس لإقامة المقابر ^(١١) وقد كتب أبو صالح بعد ذلك بعدة قرون أن الأفراد كانوا أحياناً يدفنون فى مقابر متاخمة للكنيسة ^(١٢) وكما سنرى فيما بعد فإن لدينا آثار تؤكد هذه العادة التى تنتشر بين التجمعات الرهبانية .

أما فى غير ذلك من المواقع فإن أبو صالح يتحدث عن وجود « سراديب » ^(١٣) وفى موضع آخر يتحدث نفس المؤلف عن جسد اثنى من القديسين يرقدان فوق «حامل خشبى فى حجرة المذبح» فى الكنيسة التى فى دير أبى صير ^(١٤) ولاشك أن ذلك يعود إلى شكل قديم من أشكال حفظ الرفات يتمثل فى استخدام صندوق ذى واجهة زجاجية ، وقد أصبح استخدام ذلك الصندوق منظراً شائعاً اليوم فى أديرة وادى النطرون .

ونحن نعتبر أن الدليل المستمد من الآثار وهو أولاً دير القديس إبيفانيوس ^(١٥) فإن الجبانة الخاصة بهذا الدير تقع خارج حائط السور مباشرة وتتضمن إحدى عشرة

مقبرة قد عانت معظمها على الأقل من السلب الجزئي ، وقد أغلقت الجبانة بحائط حاجز غير مصقول في داخله فضاء مستطيل الشكل خال من المطبات ، ويقع في وسط هذه المنطقة مقبرة مربعة الشكل يبلغ حجمها ٥ , ٢٠ متراً وعلى كل من جانبيها عقدان يسندان السقف المقيبى ، ويرى وينلوك أن هذه المقبرة يسبق بناؤها حائط السور وأن القصد منها أصلاً هو أن تستخدم لدفن الرهبان بوجه عام ، وحيث أن الفراغ الذى فى داخل هذه المقبرة قد امتلأ فقد بنيت مقابر أخرى خارج حائطها الشمالى ، وكافة القبور غير محددة وتبلغ أبعادها تقريباً متران عمقاً ، ٥ , ٠ متر عرضاً ، ورؤوس الأجساد تواجه الجنوب الغربى ، وقد صفت الأجساد ومعه خرقه خشنة تشبه الحزام المصنوع من القماش الذى يوضع حول الخصر ، وأحياناً توضع خرقه أخرى تحت الذقن وفوق الرأس لى تحافظ على الفم مغلقاً وكان إبهام كل من القدمين يربط مع الركبة بخيط^(١٦) أما الذراعان فإما أن يوضعا إلى الجانبين أو أمام الأربية (ما بين الفخذين) مع ربط اليدين معاً ثم يلف الجسم كله من الرأس إلى الركبة فى قماش خشن فى سلسلة من الملاءات الكبيرة بما يكفى للثنى وتغطية واجهة الجسم وأن تكون طويلة لى تلف بحيث تشكل مرتبة تحت الرأس والقدمين ، ثم تحاك كل ملءة من الأمام مع شرائط ، تحاك خلال شقوق فى القماش، وتربط الملءة الخارجية حسب ترتيب واضح للشرائط وقد وجدنا على ثلاثة من الأجساد أربعة من هذه الملاءات وقد لف فوق الملءة الخارجية غطاء سميك وكانت هناك ثلاثة ملءات طويلة على أحد الأجساد وبالتبادل مع ثلاث ملءات أخرى قصيرة تغطى الجسم فوق الركبتين مع ملءة خارجية سميكة وجميعها من التيل غير المزخرف ، أما الخطوة الأخيرة فتتمثل فى إلباس الجسد صدرية وحزام من الجلد ، وقد وجدنا فى إحدى الحالات أن الصدرية والحزام قد وضعا على الجسم قبل الملءة الخارجية ولكن فى الحالات الأخرى كانت الصدرية معلقة حول الكتفين ، ووجدنا فى حالة واحدة فقط غطاء إضافياً موضوعاً فوق الصدرية مع حقيبة من الكتان مفتوحة بطول أحد الطرفين وقد شدت على الوجه مع ربط خيطها بسيور الحزام .

وقبل لف الجسد فى الملءة الداخلية كانت توضع كميات من الملح الخشن وحببات العرعر (السرو الجبلى) بين الساقين وفوق الجذع ربما فى محاولة لحفظ الجسد ، ونجد فى بعض المقابر أن الجسد مغطى بحصير من سعف النخيل والسلال المصنوعة من خوص النخيل ، وسواء كان المقصود بهذه الطريقة توفير حماية إضافية أو كان

المقصود بها أن يصحب الراهب معه الأدوات المعتادة التي كان يستخدمها في حياته اليومية فإنه من الصعب تقرير ذلك ، وقد وجدت مواقع أخرى للدفن في منطقة طيبة الغربية ربما كانت خاصة بالتجمعات الرهبانية ويقع أحد هذه المواقع داخل حرم المعبد البطلمي في دير المدينة ^(١٧) وهنا اكتشفت إحدى عشرة مقبرة مقابل الحائط الشمالي للمعبد وكانت الأجساد تشبه مثيلتها في دير إبيفانيوس موضوعة بحيث تتجه الرؤوس نحو الجنوب الغربي، ويبدو أن تجهيز الأجساد للدفن كان يتم بنفس الأسلوب السابق كما يظهر لنا من المقارنة بين الصور الفوتوغرافية ، كما نجد أيضاً المراتب الموضوعة تحت رؤوس الأجساد في دير إبيفانيوس موجودة كذلك في مدافن دير المدينة ، ويوجد أيضاً نفس الشرائط الخارجية المثنية إلى الخارج ، ويمكن للدارس أن يرى كذلك الصدرية الملفوفة حول الكتفين ^(١٨) وقد رأينا اسم الراحل في بعض الحالات منقوشاً على حائط المعبد .

وهناك جبانة أخرى من هذه الجبانات الطيبية تقع في الدير البحري وهو كما يظهر من اسمه كان يستخدم يوماً ما مقراً لإحدى التجمعات الرهبانية ^(*) ^(١٩) ويبدو أن الرهبان كانوا يدفنون في بهو كنائسهم في القاعة الجنوبية المخصصة للقربان ، حيث كانت الأجساد توضع للراحة تحت البناء الذي على شكل المصطبة المستطيلة وهو يشبه كنائس المقابر في البجوات وتنقسم المقابر التي في باويط إلى قسمين أحدهما يقع في التلال والآخر في السهل ^(٢٠) وتتكون مقابر القسم الأول من جسر عميق في أسفله حجرة للدفن ، أما الجزء العلوي فإنه يتكون من كنيسة صغيرة مبنية فوق الجسر أما المقابر التي في السهل فقد كانت أكثر إتقاناً ومبنية من الطوب الأحمر ، وكانت غرفة الدفن تتجه باتجاه الشرق - الغرب ، ورؤوس الأجساد في مواجهة الشرق ويبدو أن العديد من الأجساد كانت تضاف إلى كل مقبرة ، وكان الوصول إليها يتم من خلال فتحة في قلب المقص (العقد أو القوس) وكانت تغلق بعد الدفن كما كانت اللوحة التي كتب عليها اسم الراحل توضع في هذا المكان .

وكانت هناك مقابر أخرى جنوب الدير ، وهي عبارة عن حفر بسيطة في الأرض على شكل الجسم الإنساني ولكنها أكثر اتساعاً عند الرأس والقدمين وقد دهنت

(*) الدير البحري : هو بالفعل دير القديس قويميون الذي سبق الحديث عنه في هذا الكتاب عدة مرات وقد عمد علماء الآثار إلى إزالته للوصول إلى معبد حتشبسوت الواقع تحته . (المترجم)

الحوائط الجانبية بالجص أو تمت تقويتها بكتل حجرية كما أن الطرف الذي يشبه الرأس من القبر كان مسقوفاً ببلاطات مسطحة من الحجر وأحياناً كانت تبني فوق القبر كنيسة صغيرة كما كان يوضع أحياناً لوح خشبي عند الطرف الرأسي يتضمن دعاءً قصيراً بالرغم من عدم كتابة الأسماء ، وكانت الأجساد التي في هذه القبور تدفن في تشكيلة من الأردية من نوعيات مختلفة ، وكان بعضها يرتدى أربعة أردية فضفاضة ويلف الجسد في كفن أو اثنين من الكتان ويربط بليف النخيل ويغطى بغطاء سميك من الكتان ، ثم توضع كتلة مستطيلة من ليف النخيل فوق الوجه ، وفي بعض الأحيان كانت توضع قناديل ، وأطباق ، وعكاز معقوف ، وأمشاط عند القدمين ، وعندما كانت تدفن بعض أجساد السيدات والأطفال ربما كإضافة في فترات لاحقة كانت تزين بالأساور وغيرها من المجوهرات .

وربما كانت المقابر التي في التلال تخص بعضاً من الرهبان الأجلاء بينما تضمنت المقابر الأخرى أجساد باقى الأخوة الرهبان .

وتقع جبانة دير الأنبا هدرا في جنوب الدير ^(٢١) وهي تتكون من مقابر بسيطة مستطيلة الشكل ذات سقوف مقبية ، ومرتبّة في شكل صفوف بحيث يتجاور كل قبر مع الذي يليه مباشرة ، وهي بذلك تتشابه مع المجموعة الجنوبية من مقابر باويط وأيضاً الجبانات النوبية ^(٢٢) وكان هناك بداخل الدير قبر مبنى مقابل الحائط الجنوبي للكنيسة ^(٢٣) وهو من نفس طراز تلك المقامة خارج الدير أى مستطيل الشكل ومسقوف بسقف على شكل عقد ويتم الوصول إليه بواسطة فتحة في الحائط الغربى ، وهناك ركيزتان حجريتان مقابل الوجه الداخلى للحائط الجنوبي ، وهناك نقش على أرضية القبر يخص راهباً يدعى إبيفانيوس ونقش آخر باسم الشماس بسنتاؤس ، يعود تاريخه إلى سنة ٧٩٦ للميلاد .

أما بقايا الدير الذى حفره الفرنسيون فى أبى رواش ^(٢٤) فهو معروف باسم " دير ناهيا " وقد أورده أبو صالح ^(٢٥) حيث يتحدث فى روايته عن وجود سراديب للدفن ، كما اكتشف أثناء الحفائر ضريح مجاور للدير يمكن الوصول إليه بواسطة مدخل مزدوج يوجد خلفه ممر صغير يؤدى إلى سلم مكون من إحدى عشرة درجة ، وكان هناك فى قاع السلم ممر يؤدى إلى غرفة الدفن ، التى تتكون من منطقة مركزية مستطيلة وعلى جانبيها سلسلة من الحنيات العميقة تحتوى كل منها على جسد مدفون ،

وهناك أيضاً كتلة من العظام ملقاة فى إهمال عند مدخل الضريح يبدو أنها قد أُلقيت فى هذا المكان فى تاريخ لاحق ، ويقدم لنا الذين قاموا بالحفائر دليلاً على وجود محاولة للتحنيط ولكن بدون تفاصيل .

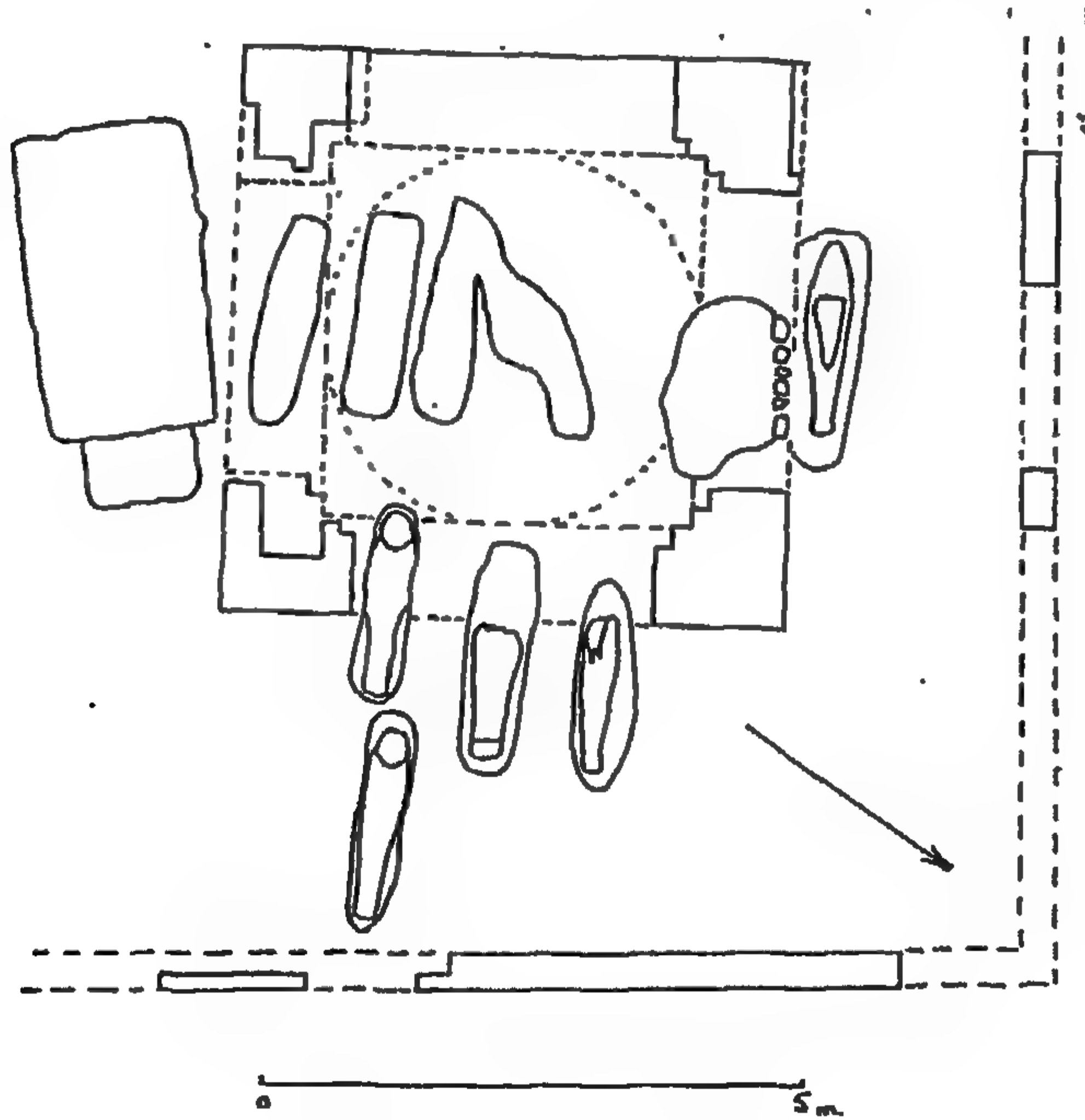
ويقع إلى الغرب من أسيوط دير صغير يحمل اسم دير العظام^(٢٦) وقد انتشرت مقابر عديدة حول الحوائط التى تحيط بالمبانى الديرية وفى داخل السياج نفسه ، ويتضح لنا من وصف بعض هذه المقابر أن الجبانة كانت تقبل دفن أجساد المتوفين من غير الرهبان، فكانت هناك قبور للسيدات وكذلك أيضاً للرجال ، وكانت الأجساد توضع أحياناً فى تواييت كما كانت ملابس الدفن من طراز أكثر زخرفة مما اعتدنا اكتشافه فى مقابر الأديرة ، ويبدو أن هذا الموقع كان مستخدماً كأرض للمدافن على مدى القرون ، بسبب شهرته كبقعة مقدسة بنفس الطريقة التى اتسعت بها الجبانة الكبيرة التى تقع خارج أسوار الدير المحرق خلال فترة طويلة بسبب ارتباط الدير بالعائلة المقدسة .

أما كنيسة دير الشهداء بالقرب من إسنا والتى تشكل جزءاً من تجمع رهبانى^(٢٧) فقد تعرضت لتعديل تخطيطها مرتين على الأقل^(٢٨) وإسنا متأكدين من دقة تواريخ أجزائها المختلفة مما يجعل القبور الخمسة داخل حوائطها أقل قيمة مما كان متوقعاً ، فهل هذه القبور تخص الرهبان وإذا كان الأمر كذلك ، فمتى أقيمت مبانيها ؟ وليس فى مقدورنا الإجابة على مثل هذه الأسئلة بالتأكيد ، ولكن هناك فرصة جيدة وهى أن هذه المدافن تخص الأعيان المحليين الذين لهم صلات بالدير .

وتتضمن الجبانة التى فى طود والتى أجريت حفائرها فى أواخر القرن التاسع عشر أجساداً دفنت فى أكفان طويلة أو عباءات حمراء أو زرقاء أو خضراء ، أو صفراء من الصوف^(٢٩) وكان ضمن هذه الأجساد جسد أسقف كان يرتدى حلة كهنوتية فخمة مطرزة بأشكال إنسانية ، وقد ارتدت معظم الأجساد قلانس مزخرفة ، وكان من رأى العالم الذى قام بالحفائر أن هذه المقبرة كانت تخص ديراً للراهبات وديراً آخر للرهبان على مدى قريب ولكن هذا الكلام مشكوك فيه .

وقد مضى وقت طويل منذ جرت العادة على دفن رهبان وادى النطرون داخل حدود أديرتهم ونستطيع القول بأن اثنين من هذه المواقع المخصصة للدفن قد تم التعرف عليهما ، بالرغم من أنهما لم يستخدمما لدفن الغرياء لأسباب عديدة^(٣٠) وعلى أية حال فإن الجبانات الديرية كانت تقع خارج المنطقة المحمية حفاظاً على العادات

القديمة ، ويبدو أن عادة دفن الرهبان داخل المنطقة المحاطة بالأسوار لم تصبح هي القاعدة حتى تم الخضوع النهائى للقلاىى البعيدة عن المركز لأننا نجد فى : كتاب الميرون Book of the chrism من القرن الرابع عشر مرجعاً واضحاً عن إنشاء الجبانات منفصلة خارج النواة المسيحية ^(٣١) ومازال فى مقدرونا أن نتتبع حدود إحدى هذه المناطق المخصصة للدفن فى أوئل هذا القرن وهى تقع إلى غرب دير أبو مقار الحالى ^(٣٢) وهى تغطى منطقة واسعة وقد حسبت أعداد المقابر فإذا بها تصل إلى المئات ويبلغ طول القبر مترين ويتراوح عرضه ما بين ٧٠ - ٨٠ سنتيمتراً وهو محدد بمنحدر منخفض مبنى من كسر الحجارة ونجد أحياناً أن خمسة أو ستة من هذه المقابر تقع متوازية إحداها بجوار الأخرى بالرغم من أن الترتيب النهائى يبدو عشوائياً ، وهناك عدد قليل آخر من المقابر الشهيرة التى تظهر دائرية الشكل على الرسم التخطيطى ، ولم نجد أية بقايا لآى من اللوحات الجنائزية .



اللوحة رقم (٣٠)

قائمة مراجع الفصل السابع

- 1 - E White, Wadi Natrun 111, p. 6
- 2 - G. Garitte, S. Antonii Vitae, CSCO Vol. 117, p. 98, 1.6Gff
- 3 - L. Lefort, S. Pachomii Vitae, CSCO, Vol. 99, p. 94, 1. 2et.seq.
- 4 - G Garitte , op. cit., p. 99, 1. 4
- 5 - L. Lefort , op. cit., p. 95, 1. 23
- 6 - J. Leipoldt, Shenute von Atripe, p. 133
- 7 - Palladius, Chapter XXX-III
- 8 - P. Gauwenbergh, Etude sur les moines d'Egypte depuis le concile de Chalcedoine, p. 164
- 9 - E. White, Nitria and Scetis, p. 224 ff
- 10 - Patriologia orientalis, ed. Graffin and Nau, Vol. II. P. 27 ff
- 11 - Monneret de Villard. Il monastero di S. SirTicone presso_Aswan, p.160 (Addenda. to p. 13).
- 12 - Abu Salih, Churches and Monasteries of Egypt, ed. Evetts and Butler. fols. 24, b, 51 a. 63 b. 98 b
- 13 - Abu Salih, op. cit., fol. 63 b
- 14 - Abu Salih. op.cit. . fol. 88 a
- 15 - Winlock and Crum, op. cit., p. 45 ff and pls. xi, B and C and xii
- 16 - On the long tradition of this custom see Winlock and Crum, op. cit. p.48, note I
- 17 - Winlock and Crum, op.cit., p. 8 :E. Baraize, 'Compte rendu des travaux exécutés a' Deir-el-Medinah' in ASAE, XIII, p.35 & pls.viii & ix
- 18 - Baraize, op. cit.,pl. ix
- 19 - Winlock and Crum, op cit., p. 13

- 20 - J. Maspero, 'Fouilles de Baouit' in CRAIBL, 1913 p-288: Cabrol and Lecerq, op. cit., Tome 2, pt. 1, cols. 213-215
- 21 - Monneret de Villard, Il monastéro, p. L17 ff and figs. 143 and 143
- 22 - Monneret de Villard. op. cit., p. 117 note (1)
- 23 - Monneret de Villard, op.cit., p. 76 ff and figs. 85 and 86
- 24 - C. Palanque . Rapport sur les fouilles d'el-Deir'. in BIFAO. vol. 2, p.163ff
- 25 - G. Daressy, ' Le couvent de Nahieh' in ASAE, XVII. pp.274-276
- 26 - Mohammed Chaban, 'Les fouilles de deir el Aizam' in ASAE. 1, P. 109 ff.-s.-Clarke , op. cit., p.178
- 27 - W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne, p. 27
- 28 - S. Clarke, op. cit., p. 114
- 29 - J. Maspero, Trois années de fouilles dans les tombeaux de Thèbes et de Memphis, = Mem. de la M iss. 1, 2. p 185
- 30 - E. White, Wadi Natrun III, pp. 53 and 165
- 31 - ibid, p. 40
- 32 - ibid, p. 53 and pl. II
- For a general account of Coptic burial customs see A.L. Schmitz in ZAS. 65 (1930) pp. 1- 25.

الملحق رقم " أ "

المصادر

القائمة التالية من المصادر تخص المواقع الديرية الرئيسية التي تعرضنا لها في هذا الكتاب ويصحب كل موقع قائمة بالكتب التي تحتوى على المعلومات الأثرية مع محاولة للبحث عن تاريخ الإنشاء بقدر الاستطاعة ، وتاريخ مغادرة الجماعة الرهبانية له .
أ - مجموعة وادى النطرون (أديرة أبو مقار ، الأنبا بيشوى ، السريان ، البراموس)

قائمة الكتب :

- * E-white, the monasteries of the wadin,Natrun .part III.
- * E .white ,the history of monasteries of nitria and Scetis .
- * Monneret de villard .les eglises du monastere des Syriens au wadi en natrun .
- * S .Sauneron ,in BIFAO vol .70- .pls .LXXIV –LXXXIII
- * S. Sauneron ,in BIFAO vol 71- .pls .LX- LXII

ولم يسأل أحد عن الحق فى اعتبار القديس مكاريوس هو مؤسس التجمعات الديرية فى جبل الأسقيط ^(١) وحسب ما أورده بلاديوس ^(٢) فإنه تنبأ سنة ٣٩٠ للميلاد، بعد أن قضى مدة ٦٠ عاماً فى الصحراء ، وهذا يعنى أنه بدأ فى سنة ٣٣٠ للميلاد ، فى تأسيس التجمعات الديرية وبالطبع فقد مضت عدة سنوات قبل أن تجتذب شهرة القديس مكاريوس عدداً من النساك الذين يرغبون فى استخدام اصطلاح الحياة المشتركة ^(٣) وبعد ذلك نشأت أربعة من هذه التجمعات فى المنطقة وهى أديرة أبو مقار، والبراموس والأنبا بيشوى ، ودير القديس يوحنا القصير ، أما إنشاء دير السريان فقد

حدث فيما بعد ، وأسنا متأكدين من ترتيب نشأة هذه الأديرة ، ويفضل العالم هوايت^(٤) الترتيب الذى قدمه سراييون وهو المؤلف غير الظاهر لكتاب : حياة القديس مكاريوس ، وقد جعل من دير البراموس الأول فى الترتيب ثم دير القديس مقاريوس (أبو مقار) الثانى فى الترتيب وهذا يخالف كتاب حياة الأنبا بيشوى ، المكتوب باللغة العربية الذى يضع دير البراموس فى الترتيب الرابع خلف دير القديس مكاريوس^(٥) وإننا نستغرب قبول هوايت لترتيب سراييون بالرغم من الشكوك الشديدة التى أبدأها بالنسبة لتاريخ المواقع الأخرى وكذلك شكوكه حول التأليف والدقة التاريخية فى سرد الأحداث^(٦) وهو يفضل فى هذه الحالة استخدام اصطلاح «التقليد المستمر»^(٧) وكذلك فإنه يقبل قصة سراييون فيما يختص بما تبع ذلك من تأسيس دير آخر بمعرفة القديس مكاريوس وهو المعروف حالياً باسم «دير أبو مقار»^(٨).

ومن مصادرنا الرئيسية الأخرى التى تتعرض لنفس الموضوع أقوال الآباء باليونانية وكذلك حياة القديسين مكسيموس وبوماديوس وهما مصدران يؤيدان إلى نفس الصعوبة المتعلقة بكيفية استخلاص الحقيقة من الأسطورة ، والفصل بين الجوهر الأصلى والسطحية التى أدخلت فيما بعد ، وتعتبر هذه المسألة ذات شكل أكاديمى فى حدود هذه الدراسة ولكن ملخص سير الأحداث كما قدمه هوايت^(٩) لابد أن يظل مجالاً للتجربة ، إن الأولوية التى أعطيت لدير البراموس تعتمد بصفة أساسية على الدليل الذى نحصل عليه من المصدر الذى لا يعتمد عليه ، والشئ المؤكد هو أن أديرة وادى النطرون الأربعة الأصلية كانت موجودة قبل نهاية القرن الرابع الميلادى^(١٠) ومن المحتمل أن يكون دير القديس يوحنا القصير قد تأسس سنة ٣٨٥ للميلاد^(١١) وكذلك فإن دير الأنبا بيشوى ينتمى إلى نفس الفترة^(١٢) وقد استمرت هذه الأديرة موجودة فيما عدا دير القديس يوحنا القصير الذى يبدو أن الرهبان هجروه حوالى نهاية القرن الخامس عشر^(١٣) وقد ظهرت أديرة أخرى بالمنطقة فيما بعد ، ولم يبق منها سوى دير السريان فقط وقد ناقش هوايت أصل هذا الدير^(١٤) واستنتج أنه كان فى الأصل أحد الأديرة التى باسم العذراء والدة الإله أو أحد الأديرة المشابهة التى أنشئت فى القرن السادس واشتراه السريان سنة ٧١٠ ميلادية .

ب - دير القديس الأنبا أنطونيوس :

قائمة الكتب :

* المادة غير المنشورة من أعمال المعهد البيزنطى للبعثة الأمريكية إلى ديرى الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى عامى ١٩٣٠ - ١٩٣١

* A- Piankoff , "Peintures au monastere de saint antoine " in BSAF vol.14, PP. 151-163.

* A- Piankoff , "Une Peinture datee au monastere de saint antoine " in Cahiers Coptes , nos 7-8 (1954) PP. 19-24.

* A- Piankoff , "Deux Peintures de saints militaires an monastere de saint Antoine " in Cahiers Coptes , no.10 (1956).

* J. Doresse , "Les monasteres de Saint Antoine et de Saint Paul " in CRAIBL (1951), PP.268 268-274.

* J. Doresse , "Les monasteres Coptes oublies " in La Revue des Arts , 2. PP 3-14.

* R.Fedden , "Astudy of the Monastery of Saint Antony " in Univeristy of Egypt Faculty of Arts , Bulletin no.5 (1937) PP. 1-16.

أما دير الأنبا أنطونيوس الحالى فإنه غير قائم على الموقع الأصلى للدير ، والأنبا أنطونيوس طبق للمرة الأولى أسلوب الحياة النسكية سنة ٢٨٥ للميلاد ^(١٥) فى بسبير التى تقع بين أطفيح وبنى سويف ^(١٦) وعندما انطلق من الوحدة التى فرضها على نفسه وذلك فى سنة ٣٠٥ للميلاد أنشأ تجمع الرهبانى فى هذه المنطقة التى زارها روفينوس سنة ٣٧٥ للميلاد ^(١٧) بعد انسحابه الثانى ، وقد سجلت لنا المحاوره الأولى التى كتبها سلبتيوس سفيروس وحكاها لنا بوستوميان أنه زار الديرين كليهما ^(١٨) ويقع تاريخ المحاوره سنة ٤٠٠ ميلادية ^(١٩) ومن المعقول القول بأن هذا التجمع الثانى قد نشأ مباشرة بعد نياحة القديس أنطونيوس وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نجعل تأسيس الدير ما بين عامى ٣٥٧ - ٣٦٠ للميلاد .

ج - دير الأنبا بولا : -

قائمة الكتب :

* المادة غير المنشورة التي جمعتها بعثة المعهد البيزنطي .

* J. Doresse, "Les monasteres de Saint Antoine et de Saint Paul " in CRAIBL (1951), PP.268 -274.

* J. Doresse , "Les monasteres Coptes oubliés " in La Revue des Arts 2, PP 3-14.

ويعتبر شكل الأنبا بولا أكثر غموضاً بالمقارنة مع الأنبا أنطونيوس ، ولا نستطيع استخدام كتاب القديس جيروم وعنوانه حياة الأنبا بولا (Vita Pauli) إلا مع الحرص الشديد لأن قيمته محدودة كمصدر من المصادر التاريخية ^(٢٠) وعلى أية حال فإن محاورة سفيروس تذكر «دير مار بولس» وتبين أنه كان موجوداً سنة ٤٠٠ ميلادية ^(٢١) وإذا قبلنا هذه الرواية فإنها تؤيد الاحتمال القائل بأن الأنبا بولا هو شخصية موجودة تاريخياً ولا يوجد ما يفيد بأن شهرته كانت تكفى لجمع تلاميذ حوله أثناء حياته التي انسحب خلالها إلى الصحراء مثلما حدث مع الأنبا أنطونيوس ^(*) ولذلك فإن نياحته سنة ٣٤١ لم تؤد مباشرة إلى إقامة دير على اسمه فقد حدث ذلك فيما بعد ، عندما انتشر نموذج حياته على يد الأنبا أنطونيوس وغيره ^(٢٢) وبذلك نستطيع أن نرجع تاريخ إنشاء دير الأنبا بولا إلى الربع الأخير من القرن الرابع الميلادي .

د - دير الأنبا صموئيل بالفيوم : -

قائمة الكتب :

* أحمد فخري : دير القلمون . مقال نشر في : ASAE vol , 46, P.63 FF

(*) الأنبا بولا هو أول السواح وهم القديسون الذين لا يتجاوز عددهم في تاريخ المسيحية كلها أصابع اليدين وهم النسك الذين وصلوا إلى أعلى درجات النسك وكان الروح القدس ينقلهم من مكان إلى آخر دون أن يظهروا للناس ولم يعرف الناس قصة هذا القديس العظيم إلا عن طريق الأنبا أنطونيوس الذي أرسله الله إليه لكي يعرف قصته ويحضر نياحته ثم يقوم بدفنه بعد أن تنجح أمامه . والقصة معروفة ويضيق المجال هنا عن كتابتها بالتفصيل ولكنها مدونة في سنكسار اليوم الثاني من شهر أمشير - (المترجم) .

أنشأ الأنبا صموئيل دير القلمون ، ولم يكن هو أول دير ينشأ في هذه المنطقة (٢٣) وتوضح لنا حياة الأنبا صموئيل (٢٤) أنه عندما وصل الأنبا صموئيل أولاً إلى جبل القلمون عاش في كنيسة مهجورة ، وقد تأكد لنا وجود تجمع رهباني في خطاب أرسله البابا كيرلس سنة ٤٤٤ للميلاد إلى أسقف الفيوم وفيه يذكر دير القلمون على وجه الخصوص (٢٥) وقد أنشئ دير الأنبا صموئيل في القرن السابع ، أما عن الأنبا صموئيل ذاته فإنه ولد سنة ٥٩٨ (٢٦) والتحق بالتجمعات الرهبانية في الأسقيط سنة ٦١٦ وظل هناك حتى سنة ٦٣١ ، وعندما طرد بسبب رفضه طومس لاون (٢٧) سكن في دير جبل النفلون في الفيوم حتى سنة ٦٣٥ وعندما أسره البربر فيما بعد قضى ثلاث سنوات في الأسر ، وعندما أطلق سراحه من الأسر عاد إلى القلمون ونظم الدير الذي مازال يحمل اسمه وقد حدث ذلك في سنة ٦٣٨ - ٦٣٩ للميلاد .

هـ - دير القديس إبيفانيوس : -

قائمة الكتب :

* H.Winlock & W.Crum , The Monastery of Epiphanius at thebes. Part1.

من الصعب تحديد تاريخ إنشاء هذا الدير بدقة ، والمشكلة الأساسية تتركز في شخص الأنبا إبيفانيوس ذاته بحيث يصعب علينا أن نقول عنها الكثير (٢٨) وقد تردد الاسم كثيراً في الوثائق الخاصة بهذا البقعة (٢٩) ولكن ليس من الثابت دائماً أن هذا القديس هو المقصود ، أما أهم النصوص المتعلقة بالترتيب الزمني التي وجدت في المادة الأدبية فهي تشير إلى الغزو الفارسي لمصر (من سنة ٦١٩ - ٦٢٩ للميلاد) (٣٠) ولسوء الحظ فإن النص الذي يذكر القديس إبيفانيوس بالاسم شديد الغموض من حيث أنه يقول ببساطة أن «مصيبه عظيمة قد هبطت علينا .. إذا كان لابد لهم من الإمساك بى فإن المنطقة كلها ستواجه خطراً عظيماً» (٣١) ومن غير الواضح إذا كانت كلمة (لابد لهم) هنا تشير إلى الفرس أم لا ، أما النصوص التي تذكرهم على وجه الخصوص فإن اسم إبيفانيوس لم يظهر فيها بالرغم من ذكر شخص جليل الاحترام بشكل واضح ، وهذه الخطابات ليست لها قيمة كبيرة ، وهناك دليل آخر على أن القديس إبيفانيوس عاش أثناء الجزء الأخير من القرن السادس والجزء الأول من القرن السابع ، وبالطبع فإن علاقاته كانت متينة مع بستانؤس أسقف قفط (٣٢) الذي ولد سنة ٥٦٨ وقد جلس على كرسي الأسقفية سنة ٥٩٨ ومن المحتمل أن تكون نياحته قد

حدثت ما بين عامي ٦٣١ – ٦٣٢ للميلاد ^(٣٢) ونعرف من سيرته ^(٣٤) أنه كان له صديق يسمى إبيفانيوس يعيش في جيمي (طيبة) قد اعتاد القيام بزيارته ، ويبدو أن هذه الرابطة قد امتدت لافتراض وجود شخص آخر يدعى إبيفانيوس له نفس المكانة وفي نفس المكان ، وإذا نظرنا إلى الخطابات فهناك ظلال من الشك حول ما إذا كان القديس إبيفانيوس معاصراً للأنبا بسنتاؤس وموجوداً أيضاً في أثناء الغزو الفارسي وبذلك يصعب علينا تحديد تاريخ دقيق لإنشاء الدير ، كما هو الحال بالنسبة لمعظم الأديرة ولسنا متأكدين من نمو هذا الدير أثناء حياته ، حيث أن وصية يعقوب (ال خليفة الثاني للقديس إبيفانيوس) وإيليا يذكران «بناء برج بمعرفة أبونا الأنبا إبيفانيوس والأنبا بساو» (تلميذه وخليفته المباشر) ^(٣٥) وعلى ذلك فإننا نفترض أن هذا التاريخ يقع في الربع الأخير من القرن السادس ، وهو الوقت الذي أنشأ فيه القديس إبيفانيوس محل إقامته في طيبة واجتذب جماعة من التلاميذ حوله ، وليست لدينا أية معلومات أدبية أو أثرية عن تاريخ هجر هذا الدير .

و - دير الأنبا هدرا :

قائمة الكتب :

* Moneret de villard , “Descrizione General del monastero di san Simeone Presso aswan “ in ASAE . vol.26 , pp.211 -245.

* Moneret de villard , “Il monastero di san Simeone Presso aswan “ (1927).

* de.Mogran , Catalogue des monumenmts , Series 1. vol.1 (1894) PP. 129-139.

W.de Bock, Matériaux Pour servir a`L'arche`ologie de L`e`gypte chretienne, p. 81 and pls , XXX and XXXII .

* S. clarke , christian Antiquities in the Nile valley , PP 95-111

بالرغم من أن هذا الدير معروف اليوم باسم : القديس سمعان - إلا أنه مكرس على اسم : الأنبا هدرا ^(٣٦) الذي أصبح أسقفاً لأسوان أثناء حبرية البابا ثيوفيلوس (٣٨٩ - ٤١٢) ^(٣٧) ومن المستحيل معرفة التجمع الأولى الذي أقام هناك في ذلك التاريخ المبكر ، وأقصى ما نستطيع قوله هو أن تجمعاً ديريا كان موجوداً خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين ^(٣٨) بالرغم من احتمال انتماء هذا الدير بوضعه

الحالى إلى عصر لاحق^(٣٩) وقد أعيد بناؤه مرة أخرى فى القرن العاشر بعد الدمار الذى أحدثه النوبيون^(٤٠) ويبدو أن هذا الدير هجره الرهبان فى وقت ما خلال القرن الثالث عشر . ويتحدث أبو صالح ضمن ما كتبه فى بداية هذا القرن عن أن هذا الدير كان عامراً حينذاك^(٤١) ولكن النهاية سرعان ما حلت بعد ذلك . وهناك نقش دونه زائر عربى باللغة العربية سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٥ م) نعرف منه أن هذا الدير كان مهجوراً فى ذلك الوقت.

ز - الدير الأبيض :

قائمة الكتب :

- * Monneret di villard " les couvents pres de sohag " 2vols (1928).
- * C. evers and R. Romeo , : Rotes und weisses kloster bei sohag : in christentum am nil (1964), PP. 175-199.
- * S.clarke, op . cit , pp 39-60 and pls . XVII- XXII .
- * F. Deichmann, : Zum altagyptischen in der koptischen baukunst :, in MDAIK , vol 8, pp 34-37 .

وليس لدينا دليل مباشر على تأسيس التجمع الرهبانى فى أتريب ، وعلى الباحث الذى يريد التوصل إلى تاريخ تقريبي أن يعمل عائداً إلى عصر رئيس رهبان الدير المبجل الأنبا شنودة ، وقد ناقش ترتيب الأحداث المتعلقة به زمنيا لادوز^(٤٢) وليبولد^(٤٤) . ولا يوجد من الأسباب ما يدفعنا إلى المجادلة فى استنتاجاتهما تلك التى تجعل مولده فى سنة ٣٣٣ - ٣٣٤ ونياحته فى ٤٥١ - ٤٥٢ للميلاد وقد سجل عنه^(٤٥) أنه التحق بالدير الذى كان يرأسه خاله بيجول وهو صبى صغير بالرغم من عدم تحديد عمره فى ذلك الوقت وهناك نص آخر^(٤٦) وافق لادوز على أصالته يتحدث عن مرور ١٠٩ عاماً منذ بدأ الأنبا شنودة خدمته العظيمة ، وإذا افترضنا أن ذلك يشير إلى انخراطه فى الحياة الرهبانية فإن ذلك يضع هذا الحدث فى سنة ٣٤٢ - ٣٤٣ ميلادية وإذا وافقنا على خطاب الأنبا شنودة إلى الأسقف تيموثاوس^(٤٧) الذى خلف خاله بيجول فلا بد أن يكون ذلك قد حدث قبل سنة ٣٨٤ وهو تاريخ نياحة الأنبا تيموثاوس ولكننا غير واثقين

من دقة هذا التفسير للنص ، وقد أنشئ الدير الذى تولى رئاسته الأنبا شنودة حسب النظام الباخومى وقد أسس القديس باخوميوس (٢٩٢ - ٣٤٦) ^(٤٨) دير الأول فى تبنيسى سنة ٣٢٠ ميلادية ^(٤٩) وعلى ذلك فإن دير أتريب لابد وأن يكون قد أنشئ فيما بين عامى ٣٢٠ - ٣٤٣ ، وبذلك تظهر حقيقة أن الأنبا شنودة لم يلتحق بالدير فى مستهل إقامته ، ومن المحتمل أن يكون الدير قد أنشئ أصلاً فى وقت ما خلال الفترة ما بين عامى ٣٢٠ ، ٣٣٠ للميلاد ، ولم يبق منه اليوم إلا الكنيسة فقط ، وهناك بعض الشكوك حول ما إذا كانت من عمل الأنبا شنودة ^(٥٠) ومن الصعب تحديد التاريخ الفعلى للبناء ، بالرغم من وجود بعض الدلائل التى تشير إلى أن إنشاءه قد جرى مؤخراً أثناء حياة الأنبا شنودة أى فى سنة ٤٤٠ ميلادية ^(٥١) وقد بذلت جهود عظيمة فى بناء الكنيسة فى أواسط القرن الثالث عشر ^(٥٢) ولكن المقرينى الذى كتب فى القرن الخامس عشر يتحدث عن حالة الفقر التى وصلت إليها هذه المباني ^(٥٣) وكان الواضح أن الدير فى تلك الفترة كان خرباً إذا لم يكن قد هجره الرهبان بالفعل ومن سوء الحظ فلم تتوفر لدينا أية معلومات أخرى ذات قيمة عن الدير فى تلك الأيام الأخيرة ، ومن المؤكد أن الكنيسة قد استخدمت بعد مبارحة بقية الرهبان ومازالت مستخدمة حتى اليوم .

ج - الدير الأحمر :

قائمة الكتب :

- * Monneret di villard "les couvents pres de sohag" . 2 vols
- * H.Evers and Remeo , op cit .
- * S.clrake, op . cit , pp 161-171.
- * W.de Bock , op . cit , pp 61-67 and pls , XXII and XXVIII .

ليست لدينا أية معلومات تاريخية عن هذا الدير ^(٥٤) وعلى أية حال فإن قربه من الدير الأبيض والعلاقة المعمارية التى تربط بين الكنيستين ، تدلان على أنهما يعاصران أحدهما الآخر .

ط - دير القديس أبوللو فى باويط :

قائمة الكتب :

* J. Cle`dat, "Le monaste`re et la necropole de baouit ", Fascs 1 & 2, MI-FAO XII.

* J. Cle`dat , "Le monaste`re et la necropole de baouit ", Tome2, Fasc1, = MIFAO XXXIX.

* J. Cle`dat , "Nouvelles recherches a`baouit 1903-04 in CRAIBL (1904) PP. 517-526

* J. Cle`dat , "Baouit ", in Cabrol and Leclercq , Dictionnaire d'arche`ologie chretienne et de liturgie , tome 2, Part1, col.203 FF.

* E. Chassinat "Fouilles a`baouit " = MIFAO XIII.

* J.Maspero "Fouilles exe`cute`es a`baouit " = MIFAO LIX

* J.Maspero , "Fouilles a`baouit ", in CRAIBL (1913), p.287 ff.

* H. Torp , "Some aspects of early Coptic monastic architecture ", in Byzantine 25-27 pp. 513-538.

* H.Torp , "La date de la fondation du monaste`re de apa apollo de baouit et de son abandon ", in Metanges d'arche`ologie et d'histoire (1965) 1, P.153 FF:

يتحدث كتاب تاريخ الرهبنة فى مصر Historia Monachorum in Aegypto عن تجمع رهبانى كبير بالقرب من دندرة الذى كان يرأسه القديس أبوللو^(٥٥) ومن المتفق عليه حالياً^(٥٦) أن هذا التجمع يشير إلى التجمع الذى فى باويط الذى كان يرأسه القديس أبوللو عندما زاره مؤلفو كتاب تاريخ الرهبنة فى مصر سنة ٣٩٤ - ٣٩٥ وهو رجل فى حوالى الثمانين من العمر ويذكر لنا نفس المصدر أنه انسحب إلى الصحراء فى سن الخامسة عشرة وقضى فترة أربعين عاماً كناسك متوحد حتى عصر جوليان^(٥٧) (٣٦١ - ٣٦٣ م) ، وقد تشكل التجمع الرهبانى بعد خروجه من العزلة ، ومن المحتمل.

أن ذلك قد حدث فى وقت يتراوح ما بين عامى ٣٨٥ ، ٣٩٠ (٥٨) ومن الصعب تحديد تاريخ هجر الدير ، ويفترض كليات أن الجلاء النهائى قد حدث ليس بعد القرن الثانى عشر (٥٩) وهذا الرأى يسانده أيضاً الباحث تورب (٦٠) ولا يشير أبو صالح الذى كتب مؤلفه فى بداية القرن الثالث عشر إلى هذا الدير ، وهذا التجاهل الغريب مازال قائماً حتى اليوم .

ى - دير الأنبا إرميا فى سقارة :

قائمة الكتب :

* J. Quibell , Excavations at Saqqara 3, vols., 1905-1910

* P.Grossman , "Reinigunsarbeiten im jeremiaskloster von Saqqara vorlaufiger bericht " , In MDAIK, Band 27.2 P. 173 FF.

ورد ذكر الأنبا إرميا فى تاريخ يوحنا النقيوسى (٦٣٠م) على أنه كان معاصراً للإمبراطور أنسطاسيوس (٤٩١ - ٥١٨) (٦١) وتعود أقدم العملات المعدنية التى وجدت فى المنطقة إلى نفس هذه الفترة التاريخية (٦٢) وكذلك فإن كلا الدليلين الأثرى والأدبى بالرغم من ضعفهما يجعلان إنشاء الدير فى موضع قريب من نهاية القرن الخامس (يفترض كيبل أنه سنة ٤٧٠ م) ولم نجد عملات معدنية يتجاوز تاريخها سنة ٧٥٠ م أى نهاية عصر الدولة الأموية ، وهو نفس التاريخ الذى جابه فيه الدير تدميراً جزئياً (٦٣) ولم ينتج عن ذلك هجر الدير بشكل سريع وبذلت بعض المحاولات لإعادة بناء المبانى المحطمة ، ولكن من الواضح أن الدير لم يعد إلى سابق ازدهاره ويبين أحد النقوش العربية الذى يعود إلى سنة ٦٩٠ م . أنه منذ ذلك التاريخ وما يليه ، لم يعد أحد يقيم فى هذا الموقع ، ومن المحتمل أن يكون قد توقف استخدامه منذ النصف الثانى من القرن السابق . (٦٤)

ك - سيليا :

قائمة الكتب :

- * E. White "the History of the Monasteries of Niteria and Scetis ".
- * J. Jarry , "Description des restes d'un petit monaste`re au kellia " in BI-FAO , vol . LXVI , pp. 145-157.
- * R. kasser , "kellia 1965 - Recherches suisses d'arche`ologie coptes " - vol 1.1.
- * R. kasser , "kellia " , vol . II 1972.
- * F. Daumas and others , "kellia I. Kom , "2 Fascs (1969).
- * F. Daumas , "cinq Campagnes de fouilles au desert des Cellules " , in Actes de; VIII Congresso InternaCional de Arqueologia Cristiana "pp. 262-268.
- * CRAIBL 1962 (Juin), pp. 218-268; 1965 (october), pp. 384-390, 1966 (Avril - Juin), pp. 300-309; 1967 (October), pp. 438-450. '

وتحفظ لنا مجموعة أقوال الآباء تقليداً ينسب تأسيس التجمعات الرهبانية في سيليا إلى القديس أمون^(٦٥) ، الذي ناقش العالم هوايت تاريخ حياته^(٦٦) ويتضح لنا من كتاب حياة القديس أنطونيوس أن القديس أمون تنح قبل القديس أنطونيوس (سنة ٣٦٥) ، وقد ذكر لنا بلاديوس^(٦٧) أنه قضى من عمره اثنتين وعشرين سنة في جبل نيتريا ، ويشير هوايت إلى تاريخ أكثر دقة ويقبل الترتيب الذي أورده كتاب : Menologium Sirletianus^(٦٨) الذي يضع انسحاب القديس أمون إلى نيتريا في سنة ٣١٥ م ونياحته في سنة ٣٣٧ م ، ويعود السبب الذي دفعه لقبول هذا المصدر بدلاً من دليل المؤرخ سوزومين المتناقض أو التقويم الباسيلي Basilian Menology وهو موقفه السلبي الذي يفيد بأنه « لا يوجد فيه ما يثير الشك! » وربما كان من الأسلم عدم الالتزام بالدقة الكاملة ووضع بدايات الحركة الديرية في نيتريا وما تلا ذلك من تأسيس الجماعات الرهبانية في سيليا في الفترة ما بين عامي ٣٢٠ و ٣٣٠ م . ويبدو أن هجر هذه المنطقة قد حدث في القرن الثامن ، أما المرجع الأخير لها فيعود بها إلى حبرية البابا إسكندر

الثاني (٧٠٥ - ٧٣٠) ^(٦٩) ويؤيد الدليل الذي ظهر في الحفائر الحديثة القول بأنه عند ذلك التاريخ كان هذا التجمع الرهباني في حالة يرثى لها ولا بد أن النهاية قد حدثت بعد ذلك بقليل . (٧٠)

ل - دير الصحاح (جنوب الكوبانية) :

قائمة الكتب :

* H.Junker , Das Kloster am Isisberg(1922).

لايوجد دليل أدبي يدلنا على تأسيس هذا الدير ، أما الحفائر فتبين لنا عدم وجود دليل على الإقامة في هذا الدير قبل القرن السادس . (٧١)

م - دير مصطفى كاشف (الخارجة) :

قائمة الكتب :

* W , de Bock , op.cit ,. pp 34-37.

* W . Muller . Wiener , "christliche monumente im gebiet von hibis " , in MDAIK , vol 19, p.123 ff .

يذكر مولر - وينر على أساس الدليل المستمد من الآثار أن معظم المبنى قد أنشئ فيما بين أواسط القرن الخامس ونهاية القرن السادس ، حول مقبرة ناسك مجهول ^(٧٢) وقد نهب عند نهاية القرن السادس أو في أواسط القرن السابع ، وأعيد بناؤه ولكنه تعرض لتخريب ثان ربما نتيجة للغزو النوبي الذي حدث سنة ٩٥١ م . وبعد ذلك دخل الدير في مرحلة التدهور السريع بالرغم من عدم معرفة تاريخ جلاء الرهبان عنه .

ن - الدير المحرق :

قائمة الكتب :

Monnere de villard , "deyr el - muharraqah, note archeologique,"(1929) .

يعتبر هذا الدير حالياً أغنى الأديرة المصرية وهو معروف تقليدياً بأنه أحد المواقع التي توقفت عندها العائلة المقدسة أثناء هروبها إلى مصر ، ولكن ليست لدينا معلومات عن تاريخه القديم ، كما أن مؤسسه غير معروف وكذلك تاريخ تأسيسه . (*)

س- إسنا (دير الشهداء و صوامع النساك) :

قائمة الكتب :

* W. de Bock , op . cit ., pp 71-78 and pl . XXX

* S . sauneron, in BIFAO , vol LXVLL , pp 94-100 and 103-111.

* S. sauneron , "Fouilles d'Esna , monastere et ermitages " , in CRAIBL (1967 september), p. 411 ff .

* Francis` Abdel malek Gattas , "Decouvertes d'un ensemble souterrain copte dans le desert d'esne " , in ASAI , vol 54, pp 245-249.

* S. clarke , op cit ., pp 113-116, and pl XXXIII.

* Cabrol and leclercq , op . cit , tome 5, part 1, col 398. ff .

أما المواقع التالية فسنمر عليها بسرعة .

(*) كان موقع هذا الدير الذي حلت به العائلة المقدسة مكاناً لتجمع بعض النساك الذين بنوا بالقرب من صوامعهم إلى أن أقبل إليه الأنبا باخوميوس (٢٩٢ - ٣٦٢) ومعه بعض رهبانه فأقاموا فيه حول الكنسية الأثرية التي حلت بها العائلة المقدسة وأصبحت نواة للدير . يرجع تاريخ الكنيسة إلى القرن الأول للميلاد . أما تاريخ الدير فإنه يعود إلى سنة ٢٤٢ للميلاد . وهكذا نجد أن مؤسس الدير معروف كما أن تاريخ تأسيسه معروف (انظر كتاب : الدير المحرق - لنياقة الدكتور الأنبا غريغوريوس - ص ص ١٨٥ - ١٨٦) . (المترجم)

ع - دير القديس توماس بوادي سرجه :

* W . crum & H bell , "Wadi sarga ." (1922).

* O . Dalton , "A coptic wall painting from wadi sarga " , in JEA vol III . p. 35ff *
R. thompson , "Excavations at wadi sarga " in JEA vol 1. P. 187 ff .

* S . clarke , op . cit , p 174.

ف - دير مارجرجس (دير المجمع)

S clake , op . cit , p, 130 ff .

ص - دير ناهيا ، أيورواش :

* C . palanque , "Rapport sur les fouilles d'el deir " , in BIFAO , vol . 2, pp .
163-170 .

* G. daressy , "le couvent de naheih " , in ASAE , vol XVII . pp 275-276.

ق - دير أبو حنس :

* S . clarke , op cit . p 181 ff .

* P Grossman , "Neue untersuchungen in der kirche von dair abu hennis "
in MDAIK , vol 27, 2 p . 157 ff .

ر - دير القديس أبشاي ، طود :

* J. vercouter , "Le deir Copte de tod, " ASAE , vol. XLVII . P.217 FF.

ش - دير الفاخوري ، بأصفون - إسنا :

* S.Sauneron , in BIFAO , vol. LXVII. , PP.101 - 103 and PIS . XXV, XXVII .

ت - دير الديك - أنصنا :

* M.Martin ." La Laure de der al dik `a antinoe (Bibliothèque d'Etudes
Coptes , tom VIII. 1971).

تُستخدم كلمة دير غالباً لوصف الآثار المسيحية في مصر وقد تطلق على كنيسة ، أما العلاقة المفروضة بأحد التجمعات الرهبانية فتستند إلى تقليد يصعب التحقق منه ، إن البقعة التي في مريوط والمكرسة على اسم القديس ميثا يطلق عليها هذا الاسم ولكن هذا التجمع الفريد لم يصبح بعد ديراً من حيث طبيعته ، والواضح هو قيام تجمع حول مزار أحد القديسين ، ولكن تسمية الموقع في عنقوان ازدهاره تبين أنه مجرد رواق هادئ منعزل ، ربما كان قرية أو مدينة صغيرة (٧٣) أما الكنائس التي نراها في الموقع اليوم والتي لها طابع غير مصري فإنها لا تنتمي إلى أى نظام رهبانى ولذلك فإنها لم تدخل ضمن هذه الدراسة بالرغم من أهميتها على المدى الأوسع . (*)

(*) هذا الكلام مخالف للواقع وكلمة دير تطلق على الأديرة الفعلية ، ونوصى القارئ بزيارة دير مارميثا للتأكد بنفسه . (المترجم)

قائمة مراجع الملحق أ

- 1 - E. White, Nitria and Scetis, p.65
- 2 - C. Butler, The Lausiatic History of Palladius, II. Chapter 17, p. 43 ff. and note 26 on p. 193
- 3 - E. White, op. cit. p. 65
- 4 - ibid. pp. 97-98.
- 5 - ibid. pp. 97-98.
- 6 - ibid. pp. 63, 64, 67 and Appendix IH
- 7 - Ibid, p. 467.
- 8 - ibid, p. 104.
- 9 - ibid. pp. 102-103
- 10 - ibid. p. 115
- 11 - ibid. p. 110
- 12 - ibid. pp. 113-114
- 13 - ibid. p. 408
- 14 - ibid. p. 309 ff
- 15 - ibid, p. 13 and refs.
- 16 - C. Butler, op. cit., 11, note 37 on p. 199, E. Amelineau, La géographie de l'égypte à l'époque copte, p. 353
- 17 - C. Butler. op. cit., 1, p. 223
- 18 - ibid I 1. pp. 231-232
- 19 - ibid. I. p. ,232, note 2
- 20 - ibid. 1, p. 231
- 21 - ibid. 1, p. 232
- 22 - E. White. op. cit.. note 4 on p. 12

- 23 - N. Abbott. 'The Monasteries of the Fayyum'. in AJSL. 1936-37p.73 ff
- 24 - P. Van Cauwenbergh, Etude sur les moines d'égypte, p. 88ff.
- 25 - ibid. p. 86
- 26 - E. - White, op. c lt. . note 4 on p. 252
- 27 - ibid, p. 86
- 28 - H. Winlock & W. Crum, The Monastery of Epiphanius, Part 1. p. 20
- 29 - bid, p. -10
- 30 - ibid, Part 11, texts ilos. 200, 300, 324, 433
- 31 - ibid. no. 200
- 32 - ibid Part 1, p. 221 ff
- 33 - ibid, p. 228
- 34 - ibid p. 221
- 35 - ibid. Appendix III, p. 343 ff.
- 36 - Monneret de Villard, Il monastero di S. Simeoné, p. 7 ff.
- 37 - Monneret de Villard, Storia della nubia Christiana, p. 45
- 38 - Monneret de Villard. Il monastero di S. Simeone. p. 156
- 39 - ibid, p. 154
- 40 - ibid, p. 156
- 41 - Evetts & Butler The Churches and Monasteries of Eqypt attributed to Abu Salih. fol. 102 a
- 42 - J. De Morgan, Catalogue des monuments Series 1, Vol. 1. p. 13 B
- 43 - P. Ladeuze, Etude sui le cerictjitisme pakhomien, p. 241 ff
- 44 - J. Leipoldt. Schenute von atripe, p. 41 ff
- 45 - E. Amelineau, monuments pour servir A 1 'histoire de l'egypte chrétienne aux IVe et Ve siècles, IV/I, p. 5 ff
- 46 - Quoted in ladeuze, op. cit., p. 244
- 47 - G. Zoega. Catalogus Codicum Copticorum Manuscriptorum, no. 428
- 48 - Ladeuze. op. cit., p. 222 ff
- 49 - ibid. pp. 240-241.
- 50 - Monneret de Villard, Les convents pr'es de sohag, p. 16ff
- 51 - i-bid, p. 18 f f

- 52 - *ibid.* p. 28 ff
- 53 - Evetts & Butler, *op. cit.*, p. 317
- 54 - Monneret de Villard, *op. cit.*, p. 32
- 55 - C. Butler, *op. cit.*, pp. 10-15, 198-203, 257 - 278
- 56 - H. Torp, in *Mélanges d'archéologie et histoire* (1968), I, p. 61 see also W. Crum, 'Der hl. Apollo und das kloster von Bawit'. in *ZAS*, Vol. XL, P. 61.
- 57 - C. Butler, *op. cit.*, p. 183., note I
- 58 - H. Torp, *op. cit.* . p. 170
- 59 - J. Clédat,.. *Le monastère et la nécropole de baouit* (MIFAO XH), p. I ff.
- 60 - H. Torp, *op. cit.*, pp. 171-177.
- 61 - H. Zotenberg, *Chronique de jean. évêque de nikiou*, p. 368
- 62 - J. Quibell, *Excavations at Saqqara, 1908-10* p. I
- 63 - *ibid.* p. II ff.
- 64 - *Ibid.* p. VII
- 65 - E. White, *Nitria and Scetis*, p. 49 ff.
- 66 - *ibid.* pp. 46-47
- 67 - C. Butler, *op.cit.* . H. P. 1910
- 68 - E. White, *op. cit.*. p. 46
- 69 - *ibid.* p. 258
- 70 - F. Daumas & others. *Kellia, Kom 219, Fasc. 1, Chapter VII*
- 71 - H. Junker. *Das kloster am isisberg.* p. 23ff.. 57, & 61.
- 72 - W. Muller-Wiener. "Cbrisdiche monumente irn gebiet von hibis', in *MDAIK*, Vol. 19,p. 137
- 73 - J. Drescher, *Apa Mena*, p. xxii. and *Three Coptic Legends.* p.86. note I

الملحق رقم «ب»

قائمة باللوحات الفنية

(أ) باويط :

الكنيسة الصغرى رقم ١ (انظر : Clédat, MIFAO XII, pp.1-4 & PIS. X-XI)

(أ) الحوائط الجنوبي والغربي والشرقي والقسم الجنوبي (لوحة رقم ١٠) :

امتلا الصف السفلي بسلسلة من الأغصان التي على شكل حرف "U" وتحمل أزهاراً حمراء ، كما أضيفت إليها الصليبان وغيرها من الأشكال غير المحددة داخل بطون الأغصان ، أما الصف العلوي فلم يبق منه سليماً إلا ذلك المرسوم فوق الحائط الجنوبي وهو يتكون من صفين من الصور النصفية أحدهما فوق الآخر داخل إطار من الحبل المجدول ومن الصعب تحديد أشخاص هذه الصور النصفية ، لأنها كانت محطمة جزئياً كما أن أسماءها طمست .

(ب) الحائط الشمالي (اللوحة رقم ١١) :

تم تحديد شكل سيدة مجهولة في غرب الباب الذي يقود إلى الكنيسة الصغرى رقم ٣ وترتدى السيدة رداء طويلاً ذهبى اللون مزخرفاً بشريط رأسى أحمر اللون وتلبس فوق هذا الرداء عباءة قرمزية ذات حافة حمراء قانية ، مزينة بجواهر بيضاء وحمراء وزرقاء وحببات من اللؤلؤ ، وكان شعرها أسود اللون تجمعه في أعلاه على شكل كعكة ، وتحمل ترساً على ذراعها الأيمن وتمسك رمحاً في يدها اليمنى أما الخلفية فتمتلئ بالنباتات التي تحمل زهوراً حمراء .

ونجد أن الأبواب التي تقود إلى الكنيستين الصغيرتين رقم ٢ ، ٣ محاطة بأشكال زخرفية مكونة من خطوط كثيفة متشابكة ، اثنان منها باللون الأحمر واثنان أخران باللون الأزرق ، واثنان كذلك باللون الأحمر مع اثنين باللون الأصفر ، على أرضية سوداء ، وتمتلئ الفراغات بنقاط على شكل ورد صغيرة .

(ج) الحائط الشرقي :

هناك صليب كبير داخل دائرة مزدوجة في داخل حنية وكلها باللون الأحمر ، وقد رسم حرفا الألفا والأوميغا أى أول وآخر حرفين من اللغة اليونانية وهما يرمزان للبداية والنهاية ، على كلا جانبي الفرع العلوى للصليب .

الكنيسة الصغرى رقم ٣ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 13-24 and Pls -4 & PIS : XII-XXIV) :

(أ) اكتشفت أجزاء من الزخرفة التي كانت على السقف الذى على شكل جمالون ، وتتكون من تشكيلات نباتية متصلة بسلسلة من أشكال المعين باللون الأبيض على أرضية سوداء مع بعض اللمسات باللون الأزرق ، وتتكون قاعدة الشكل من سلسلة من الخطوط المتوازية بألوان سوداء وزرقاء ، وحمراء تقطعها أعداد من أشكال متوازي الأضلاع .

(ب) الحائط الشمالى : توجد أجزاء من لوحة تمثل تسعة أشخاص فى القسم السفلى من الجمالون ، والشخص الذى فى الوسط يجلس على عرش والعرش موضوع فوق منصة ، ويقف ثلاثة من بقية الأشخاص على هذه المنصة ، والجميع يرتدون ثياباً بيضاء فضفاضة وينتعلون الصنادل ، ويقف اثنان أخران على يسار الشخص الجالس ويمسك كل منهما بمفتاح فى نهاية حبل . ويلبس أحدهما ثوباً فضفاضاً أصفر اللون مزيناً بشريط مزدوج من الأرجوان أما الثانى فيلبس ثوباً فضفاضاً أبيض اللون ، وكل منهما يرتدى عباءة خارجية أى فراجية فى حافتها شريط أحمر . وهناك شخص صغير الحجم فى أقصى اليسار نقش فوق رأسه اسم هو : مينا الصغير ، ويرتدى ثوباً ذا كمين كاملين وزينت أساور الكمين بشريط مزدوج أسود ، وزخرفت الركبتان والكتفان بشرائط سوداء كما أن غطاء الكتفين كان يهبط إلى الصدر وينتهى بدوائر على شكل أقراص . أما الجزء السفلى فينفصل عن العلوى بخطين

باللون الأحمر ، وكان هذا الجزء مكوناً أصلاً من اثني عشر منظرًا تمثل أحداثاً في حياة داود النبي، ووجدت هذه المناظر على الحوائط الثلاثة الغربية والشمالي والشرقي ، ومن بينها ثلاثة محطمة على الحائط الشرقي .

(ج) الطرف الجنوبي من الحائط الغربي :

من المحتمل أنه يعرض لنا اختيار داود بمعرفة صموئيل النبي (صموئيل الأول - الإصحاح ١٦ - ابتداء من الآية الخامسة) وهو يصور بناء على شكل جمالون به باب يقوم بدور الخلفية التي يوجد أمامها أربعة أشخاص أحدهم نولحية بيضاء وهو صموئيل النبي بينما الثلاثة الآخرون هم إلياب وأبين داب وشمة .

(د) وسط الحائط الغربي :

استمرار للمنظر السابق وهو يصور لنا مسح داود بالزيت المقدس ، ويظهر لنا المنظر داخل مبنى على شكل المعبد مدعم بأعمدة ذات تيجان كورنثية ، ثم شخص صموئيل النبي الذي تحيط برأسه هالة من النور وهو يتميز بشعره الأبيض ولحيته البيضاء وهو واقف أمام داود ، ويظهر صموئيل مرتدياً عباءة بيضاء ويحمل عكازاً طويلاً بيده اليمنى ، بينما يرتدى داود ثوباً قصيراً فضفاضاً بدون أكمام ، وترى في الركن الذي على اليمين عدداً من الوجوه ربما كانت هي وجوه الأشخاص الذين حضروا الموقف ولا تظهر قنينة الزيت المقدس وربما حل محلها هنا العكاز .

(هـ) وسط الحائط الغربي :

إحضار داود إلى صموئيل ، يظهر هنا أربعة أشخاص داخل حجرة أو شرفة علوية مستطيلة الشكل ويرتدى داود ثوباً قصيراً مزخرفاً بخطين رأسيين باللون الأسود على كلا جانبي الصدر ، وهناك أربعة نقاط على الصدر والأجزاء العليا من الثوب وقد رتبت أوضاعها على شكل صليب ، ويوجد وشاح أحمر على الكتف الأيسر وحول الوسط ، وترى داود في المنظر المجاور حاضراً أمام شابول بمعرفة شخص ثالث كان يسمى كيديلوس . ويرتدى داود نفس الرداء الذي يرتديه في المنظر السابق أما كيديلوس فهو يرتدى رداءً طويلاً بخطين عند الركبتين وهامش عريض عند الطرف ،

ووضعت عباءة قصيرة فوق رداءه وهى مربوطة إلى كتفه الأيسر ويلبس فى قدميه حذاء أسود ذا رقبة طويلة تصل إلى الركبتين ، أما شاول فكان جالساً على العرش ويرتدى رداء أبيض تحت العباءة ، ووقف أحد الخدم خلف العرش .

(و) الطرف الشمالى من الحائط الغربى :

يظهر داود وهو يلعب بالقيثارة أمام شاول ، بينما انحنى شاول جالساً فوق العرش وأمسك بيده اليمنى رمحاً مشرعاً ، وكان شعره كستنائى اللون ومتهدلاً على كتفيه فى شكل خصلات وظهرت ذقنه القصيرة بنفس اللون الكستنائى ، ووقف داود أمامه ممسكاً بالقيثارة وينقر على أوتارها بأصابع يده اليمنى ، مرتدياً نفس الرداء الذى يرتديه فى المناظر الأخرى ، وتظهر واجهة القصر فى الخلفية ، أما المنظر الأمامى فيما بين صورتى الشخصين فتشغله تشكيلات نباتية خضراء .

(ز) الطرف الغربى من الحائط الشمالى :

يظهر داود وهو يستعد للقاء جوليات بينما يجلس شاول على عرشه الموضوع داخل إطار بيضاوى الشكل ويسمك عكازاً فى يده اليسرى ، وتظهر فى الجزء السفلى عباءة تحت قدميه وهو يرتدى رداء مزخرفاً بقرص أصفر على كتفه ، ولونت العباءة والصندل الذى فى قدميه بلون البنفسج ، وتوجد هالة نورانية حول رأس الملك كما رسم شعره وذقنه بنفس الأسلوب الذى اتبع فى (د) ويظهر رافعاً يده اليمنى فى اتجاه داود الذى وقف أمامه ، وهو يرتدى عدة الحرب الخاصة بالملك والتى تتكون من درع معدنى واحد للصدر ودرع آخر واحد للوسط ، وتحتهما رداء أحمر يصل إلى الركبتين ، وحذاء برقبة طويلة ، ويحمل ترساً وسيفاً ، وامتلات الفراغات التى على جانبيه رجليه بتشكيلات نباتية خضراء اللون ، وحول رأسه هالة نورانية مثل شاول كما كان شعره الكستنائى اللون معقوصاً ووقف خلف عرش الملك شخصان آخران حول رأسهما هالتان من النور ، ويحمل أحدهما عكازاً فى يده اليمنى ، وكان شعر أحدهما معقوصاً بينما شعر الآخر متموج ، وتتكون الخلفية العلوية للصورة من سقف محمول على أعمدة .

(ط) الطرف الشرقى للحائط الشمالى :

سقوط جوليات : نرى جوليات راقدًا على الأرض إلى اليمين رافعًا ذراعه اليمنى إلى أعلى ليحمى نفسه ، ووقف أمامه داود وهو يمسك بسيف جوليات بكلتا يديه ويرفعه فوق رأسه ، ويرتدى الشخصان نفس الملابس الموضحة فى المنظر السابق ونجد فى أعلى الصورة إلى اليسار والركن الأيمن منها أقساماً تتضمن عدداً من الوجوه التى تمثل الإسرائيليين إلى اليسار والفلسطينيين إلى اليمين وتعكس تعبيرات وجوه الفريقين انتظارهما لهذه اللحظة الحاسمة ، وتمتلئ الفراغات بتشكيلات نباتية .

(د) الطرف الشمالى للحائط الشرقى :

هذا المنظر مشوه ولذلك فإن تفسيره غير مؤكد ، هناك إلى اليسار شخص يقرع على باب مبنى يشبه المعبد ويقف داود إلى اليمين وهو يرتدى ثوباً فضفاضاً أبيض اللون ذا طرف قرمزي عريض ، وفى الوسط مبنى ضخم مستطيل الشكل وبه فتحة على جانبيها عمودان وقد وضعت فى الفتحة دائرة تحمل أشياء مستطيلة الشكل ربما كانت أرغفة من الخبز ، وربما كان هذا المنظر يمثل لقاء داود مع الكاهن أخيمالك (سفر صموئيل الأول - الإصحاح الحادى والعشرون) .

(ك) الطرف الجنوبى من الحائط الشرقى :

تصوير للحكاية التى وردت فى سفر صموئيل الأول (الإصحاح العشرين ابتداء من الآية العشرين) فنرى يوناتان واقفاً إلى اليمين وهو يلبس رداءً فضفاضاً قصيراً أبيض اللون وطرفه قرمزي عريض ، ويتدلى من على كتفيه طرفا وشاح ينتهى كل منهما بأقراص معدنية تتدلى من الكتفين على الصدر ، ويمسك فى يده قوساً وهو يستعد لإطلاق السهم ، ووقف داود إلى اليسار بينما يقف غلام بين الاثنين ، ويظهر كل من المنظرين داخل إطار مربع بينما شغلت الفراغات التى بين الإطارين بأشكال هندسية .

الركن الغربى للحائط الجنوبى :

رسم يمثل الأنبا إسحاق ويظهر فى شباك الفجوة التى فى شرق المدخل زهرية ضخمة لها مقبضان ومرسوم عليها أغصان حمراء تتدلى على كلا الجانبين ، والخلفية سوداء ومغطاة بنقاط خضراء ، وتتكون قاعدة التشكيل من شريط عريض يشغله تصميم من أشغال الأرابيسك .

الحائط الشرقى :

الإطار المحيط بالوجه الخارجى للحنية مزخرف بسلسلة من الصور النصفية الصغيرة المرسومة داخل ميداليات ، وجميعها متشابهة وكل شخصية ممثلة فيها تتميز بالشعر الأسود والملابس السوداء وتضع إكليلاً على رأسها ، والميداليات محدودة بمحيط أسود والأرضية الداخلية صفراء اللون وقد بقيت من الأسماء التى تصاحب الميداليات أسماء الفضائل الآتية : الإيمان والرجاء ، والاتضاع ، والعفة ، والصبر ، والشفقة ، والنعمة و (المرأة العرافة^(١)) (ويتوقف النص عند هذا الحد) .

ويقدم سقف الحنية الذى يتخذ شكل الجمالون مثلاً على تكوين الصفيين اللذين سبق تحليلهما (انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب) فنرى صورة السيد المسيح فى القسم الشمالى جالساً على العرش فى داخل المركبة السماوية وهو بدون لحية وتحيط برأسه هالة نورانية ويحمل كتاباً فى يده اليسرى ، ويرتدى عباءة بيضاء طويلة تتدلى على قدميه العاريتين وتوجد فى الأركان الأربعة للمركبة ورؤوس الكائنات الأربعة غير المتجسدة التى ورد الحديث عنها فى سفر الرؤيا وهى النسر والعجل، والأسد والإنسان.

أما فى الصف السفلى فهناك صورة العذراء المتوجة على العرش وتحمل على ذراعيها الطفل يسوع وهى ترتدى رداءً طويلاًبنى اللون يحيط أيضاً برأسها من أعلى، وتحيط هالة برأس الطفل يسوع وهو يرتدى ثوباً طويلاً أبيض اللون مع عباءة بيضاء وصندل فى قدميه ، ويوجد قديسون عديدون على اليمين واليسار ، وقد وقف شخصان إلى اليسار مباشرة بوجهين كاملين وقد أحاطت برأس كل منهما هالة نورانية ، كما كان كل منهما يحمل تاجاً فى اليد اليسرى وباليدين اليمنى عكازاً فى قمته صليب ،

وينتهي أحد فرعى الصليب بقرص أحمر ، ويرتدى أحد هذين الشخصين رداء طويلاً أبيض اللون وحول كتفيه عباءة بينما يرتدى الآخر نفس الرداء الطويل الذى يصل إلى الكعبين وقد طرزت أشغال إبرة عند حافته ويحيط به حزام عند الوسط ، مع عباءة تنسدل على الظهر ، وشعر هذا الشخص أسود يتسدل عند الأذنين بينما يتميز الآخر بشعره القصير الأسود ولحيته السوداء المنسقة الأطراف ، وهذا الشخص الأخير هو الأنبا أبوللو ولكن الشخص الآخر مجهول ، وإلى يسار العذراء والطفل يسوع رئيس الملائكة جبرائيل والأنبا أرميا و " أخونا يوحنا " والأنبا ياروكلاس وقد ضاع اسم شخص آخر ، على يمين العذراء شخصان آخران هما رئيس الملائكة ميخائيل وشخص آخر تحطم اسمه تماماً وبالرغم من أنهما يظهران محطمين تماماً فى نسخة كليدات إلا أنهما يوصفان بأنهما يرتديان الملابس والمهمات التى يرتديها الأشخاص الذين على الجانب الآخر من العرش ، ويصحبها الأنبا أبوللو والأنبا اسطفانوس وثلاثة أشخاص آخرين مجهولين .

ويتكون الصف السفلى على الحوائط الأربعة من زخارف مكونة من سلسلة من الأقسام الكبيرة المربعة أو المستطيلة التى تشغلها أشكال المعين التى تتضمن تشكيلات نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ٦ (انظر 3-31 pp. Clédat, Op.Cit.,) :

(أ) رسم على الطرف الشمالى من الحائط الغربى زهرة حمراء كبيرة تبرز من زهرية ، وهنا آثار لشخص واقف بجوار الزهرية وتبين بقايا أحد النقوش أن هذا الشخص ملك .

(ب) كان هناك على الحائط الشمالى رسم كروكى لإبراهيم بذقنه البيضاء وشعره الأبيض وهو يحمل ولداً على منكبيه .

الكنيسة الصغرى رقم ٧ (انظر : XXV-XXIX pls. & pp.31-41 Clédat, Op. Cit.) :

(أ) الحائط الجنوبي :

نموذج هندسى يتضمن مربعات وأشكال معين على جانبي حنية صغيرة ، وقد رسمت داخل أشكال المعين أزهار صغيرة ذات ثمانية أطراف ملونة باللونين الأحمر والأخضر بالتبادل على أرضية بيضاء ، وقد أزيلت كافة الزخارف التى كانت بداخل الحنية .

(ب) الحائط الشرقي :

هنا حنية صغيرة أخرى تحمل رسماً لشخصين ، أحدهما هو الأنبا كيروس يحمل كتاباً في يده اليسرى ، وهناك زوج من الحمام أو اليمام فوق الحنية ، وإلى اليسار تصميم زخرفي بألوان الأصفر ، والأحمر ، والأخضر ، والأسود وهو يحيط بمربعين كبيرين ، وفي داخل هذين المربعين دوائر تتضمن غزالتين ، إحداهما باللون الأصفر والأخرى باللون الأبيض ، ويتجهان إلى اتجاهين متعاكسين ، وقد وقفت كل منهما على قائمتيها الخفيتين ، أما الدوائر نفسها فهي محددة باللون الأصفر مع أرضية داخلية حمراء ووردية ومرصعة بنقاط حمراء ، وقد لونت الفراغات التي بين الدائرة والمربع الخارجى باللون الأخضر مع نقاط سوداء وهناك منظر في أقصى الشمال على نفس الحائط يمثل ستة أشخاص ، ثلاثة منهم في وضع الوقوف والثلاثة الآخرون جالسون على كنية أو عرش كبير ، والأشخاص الثلاثة الواقفون كانت وجوههم تتجه إلى الأمام وحول رؤوسهم هالات نورانية ، وقد حمل أحدهم كتاباً في ثنية الكوع بذراعه الأيسر ومفتاحاً في طرف حبل في يده اليسرى أما الشخص الذي في الوسط فقد أمسك مفتاحاً فقط بينما كان الثالث يحمل كتاباً وقد رفعوا جميعاً أيديهم اليمنى على هيئة منح البركة ، وقد ارتدوا ثياباً يصل طولها حتى الكعبين وعباءات وصنادل مربوطة بسيور وعندما لونت الأردية الداخلية باللون الأصفر فإن العباءات كانت ملونة بالأخضر والعكس صحيح ، وكانت الأردية الداخلية مزخرفة بشرائط مزدوجة من الأرجوان تنزل إلى الصدر على كلا الجنين ، وأما الأشخاص الثلاثة الجالسون فقد كانت هناك هالات نورانية تحيط برؤوسهم وهم يرفعون أيديهم اليمنى على هيئة منح البركة ويحمل اثنان منهم كتاباً كبيراً ومن المحتمل أن تكون صورة الشخص الثالث أيضاً أصلية ، وكانت ملابسهم تماثل ملابس الأشخاص الثلاثة الواقفين فيما عدا أنهم كانوا يلبسون أخفافاً في أقدامهم ، ويفصل بين مجموعتي الأشخاص ساق أحد النباتات ويوجد على نفس الحائط تشكيل آخر يمثل عدداً من الأشخاص على جانبي العذراء الملكة الجالسة على العرش وتمسك بالطفل يسوع ، وكان حجم الأشخاص يتضاؤل كلما تباعدوا عن العذراء ، أما العذراء فكانت ترتدى عباءة بنية اللون تغطي أيضاً الرأس ورسم على يمينها رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الشمامسة اسطفانوس ، أما على اليمين فكان هنا رئيس الملائكة ميخائيل والأنبا قرياقص والقديس جرجس وصورة شخص آخر محطمة تماماً .

أما في الركن الشمالى الشرقى من الحجرة فهناك رسم صغير للأنبا إرميا .

(ج) الحائط الغربى :

توجد حنية داخل عمود يستخدم ركيزة للحائط فى القسم الجنوبى منه ، وفوق الحنية رسم لشخصين واقفين يرتدى كل منهما رداءً طويلاً أبيض اللون ، ويحمل الشخص الذى على اليمين مفتاحاً ورداءه مزخرف بشريطين طويلين باللون الأبيض على الصدر، أما الشخص الآخر فيمسك كتاباً فى يده اليسرى ويرفع اليمنى على هيئة منح البركة .

وهناك فى الشمال الأقصى من نفس الحائط رسم لرئيس الملائكة روفائيل بجناحيه وهالة حول رأسه وهو يحمل قرصاً أو الكرة الأرضية محاطة بصليب .

ورسمت صور أربعة أشخاص آخرين على ركيزة أخرى استطعنا تمييز اثنين منهما ، هما الأنبا بطرس والأنبا بقطر أما الشخصان الآخران المجهولان فيحمل كل منهما كتاباً .

وقد رسمت صورتان للأنبا سماريتس والأنبا بولا بين العمود وبقايا سلم مدرج ، وقد وقفا كلاهما فى مواجهة الناظر إلى الصورة وهو يمسك بكتاب فى يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، وتحيط هالة نورانية برأس كل منهما ، ولكن بينما كان سماريتس ملتحياً كان الأنبا بولا حليق الذقن ، وشعره كثيف وبنى اللون ويلبس ثوباً فضفاضاً أبيض اللون مع حافة لونها غامق ، وشريطين يصلان إلى الركبتين وكان الثوب الفضفاض مربوطاً بمنطقة عند الوسط وربطت عند كتفيه الأيمن عباءة زرقاء ملفوفة حول كتفه الأيسر ومتدلّية خلف ظهره وقد تجمعت أطرافها على ذراعه الأيسر ، والعباءة مزخرفة بسلسلة من النقاط السوداء ويلبس حذاء أسود برقبة طويلة ، أما سماريتس فهو يرتدى رداء أبيض غير مزخرف يصل إلى الكعبين ، وعباءة بيضاء وصندلاً مربوطاً بسيور .

الكنيسة الصغرى رقم ٨ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 49-52 and pl. XXX) :

(أ) الحائط الغربى :

يوجد هنا رسم محطم يمثل ستة أشخاص جالسين على العروش ، ويحمل أربعة منهم كتباً فى أيديهم ويرتدون أردية بيضاء طويلة ذات أكمام ، ومزخرفة بصليبان

حمراء ويرتدى كل منهم عباءة فوق هذه الأردية ومنها عباعتان باللون الأصفر وعباعتان باللون الأحمر وقد رفع الشخص الذى فى أقصى اليمين يده على هيئة منح البركة ، أما الشخص الخامس فهو أسود الشعر واللحية ، بينما يتميز الشخص السادس بلحية بنية اللون .

(ب) الحائط الشرقى :

أزيل الرسم الذى فى الحنية فيما عدا رأس رئيس الملائكة ميخائيل ورأس آخر إلى اليمين ربما كان رأس رئيس الملائكة جبرائيل .

الكنيسة الصغرى رقم ١٢ (انظر : Clédat, Op.Cit., pp. 53-66 and pls. XXXI-

: XXXVIII)

رتبت زخارف هذه الكنيسة فى ثلاثة صفوف فوق بعضها البعض :

(أ) الصف العلوى :

هناك ثلاثة أشخاص مرسومون على يمين الباب فى الحائط الشرقى ولكن الأجزاء العليا من الصورة ضائعة ، ويقف السيد المسيح فى وسط الصورة لابساً رداء أحمر اللون ومزخرف بشريط مزدوج أصفر اللون ويرتدى عباءة خارجية حمراء أيضاً ، ويقف على كل من الجانبين شخص آخر ، والشخصان ينحنى كل منهما قليلاً إلى الأمام ويداه منبسطة فى موقف الابتهاال أو التضرع ويبدو أنهما يلبسان أردية طويلة تصل إلى الكعبين وعباتين ويرتدى الأشخاص الثلاثة صنادل فى أقدامهم ويمتد حول الحوائط خلف هؤلاء الثلاثة سلسلة من الصور تمثل الأنبياء الستة عشر وهم يقفون مواجهين للمشاهد وفى أيديهم اليسرى لفائف مفتوحة ، وقد كتبت على اللفائف قطع من كتاباتهم ، وقد رفعت أيديهم اليمنى فى هيئة التنبؤ بالنبوات ، وملابسهم متطابقة فيما عدا استثناءان ، وهم يرتدون أردية ذات أكمال طويلة ويصل طول هذه الأردية إلى الكعبين ولونها أبيض مع شريطين باللون الأسود ينحدران على كل كتف ، وهناك عباءة بيضاء مطروحة على الكتفين وملقوفة حول الوسط ، ويرتدون أخفافاً فى أقدامهم أما الاستثناءان فهما دانيال وحزقيال وهما يرتديان ملابس ملتصقة بالجسم يصل طولها إلى القدمين مع عباءة مربوطة عند الصدر وقبعات حمراء محددة الأبعاد باللون الأسود

ومزخرفة بنقاط صفراء ، ولونت الخلفية أيضاً باللون الأصفر أما المقدمة التي تحت أقدامهم فهي ملونة باللون البنّي ، وقد شغلت الفراغات التي بين صور الأنبياء بتشكيلات نباتية تحمل أوراقاً خضراء وأزهاراً حمراء .



لوحة رقم (٣١) باويط : لوحة الأنبياء

أما على الحائط الغربي في نفس الصف فنجد رسماً يصور القديس يوحنا وهو يلبس زي الأنبياء مع أشخاص آخرين يقفون بجواره ولكن صورهم محطمة .

وتوجد صور ثلاثة رهبان على الحائط الجنوبي لم تبق منها سوى بعض آثار واحد منهم وقد تحطمت رؤوس ثلاثتهم جزئياً ، وهم يلبسون أردية ألوانها صفراء وبنية وذات أكمام قصيرة بينما يصل طول الأثواب إلى الكعبين مع عباءات بيضاء تغطي الكتفين والصدر وصنادل مربوطة بسيور ، ويمسكون بمفاتيح في نهاية حبال بأيديهم اليسرى ، بينما ترتفع أيديهم اليمنى في هيئة منح البركة، وهناك خمسة صلبان صغيرة على العباءات تشكل صليباً واحداً كبيراً .

وكان بين صورتى النبي حجي والنبي زكريا على الحائط الشمالى منظرًا يمثل صيد أحد الأسود ، وعلى اليسار صورة محطمة لأحد الأشخاص وهو قواس يصوب سهمًا مشدوداً في القوس وعلى اليمين أسد يتجه برأسه إلى الخلف نحو الصياد ،

وفم الأسد مفتوح ولسانه بارز إلى الخارج ، بينما اخترق أحد السهام رأسه ، وتظهر لبدة الأسد مجمدة ، وقد لونت الصحراء المليئة بالوديان التي تجرى فيها عملية الصيد بلون أصفر فاقع ، ومقدمة الصورة ملونة باللون البنّي وقد شغلت الفراغات التي بين صور الأشخاص بنباتات وأشجار مزهرة ، وقد لونت أوراق الشجر باللون الأخضر بينما لونت الزهور والفواكه باللون الأحمر .

وهناك أعلى هذا المنظر وفيما بين شباكين صورة قديسة حول رأسها هالة من النور وهي ترتدى رداءً طويلاً أبيض اللون وتقف في مواجهة المشاهد ويدها مرفوعتان .

وتنقطع سلسلة الأنبياء في أحد المواقع بمجموعة صور نصفية لبعض القديسين داخل ميداليات ويمكن تمييز اثنين من بينهم ، وهما قوييامون وفيلوثاؤس ولكن اسم القديس الثالث ضائع ويفصل بين الصور النصفية ثمانية حلقات على شكل ورود لكل وردة منها ثمانية أطراف .

(ب) الصف الأوسط :

يتكون من شريط ضيق من تشكيلات نباتية متموجة ومتشابكة ، تتضمن صوراً نصفية لتمثيل الفضائل والقديسين وكذلك أيضاً الحيوانات والطيور وأشخاص صفار الحجم ، استطعنا أن نميز من بينها صوراً نصفية تمثل الإيمان ، والرجاء ، والصبر ، والعذرية ، والقديس بولس والقديس فيلبس وكان يصحب أحد الأشخاص نقش يقول : « جرجس الـ ... » ولكن الواضح أن هذا التعليق قد أضيف فيما بعد ، وهناك شخص آخر له جناحان ويحمل اسم « ملاك المأوى » .

(ج) الصف السفلى :

يوجد إطار خشبي فوق حنية صغيرة في الحائط الشرقي مزخرف برسم يمثل زهرية يخرج من فوهتها أوراق الشجر وهو يشكل جزءاً من إفريز متصل فوق الصف السفلى ، والأقسام الرأسية من واجهة الحنية مغطاة بصور نصفية تفصل بينها تشكيلات زخرفية على شكل حرف "U" وهناك إلى يسار الحنية حيوان ربما كان يمثل غزالة مرسومة في داخل دائرة وإلى اليمين شكل المعين داخل مستطيل مملوء بنماذج من أوراق الشجر، وخلف ذلك توجد غزالتان على جانبي زهرية تشرب منها إحدى الغزالتين ،

وهناك جرس معلق فى رقبة الغزالة اليمنى كما توجد ورود صغيرة ذات ثمانية أطراف مرسومة فوق الزهرية .

وتوجد غزالتان أخريان على الحائط الجنوبي مرسومتان فى شكل سرب وقد اتجهت رأسهما إلى الخلف منهما .

الكنيسة الصغرى رقم ١٦ (انظر : Clédat, op. cit., pp.69-70) :

توجد بقايا صورة شخصين واقفين وذلك على الحائط الجنوبي وقد أزيلت رأس أحدهما ، وهما يرتديان أردية طويلة بيضاء اللون ذات ثلاثة أشرطة عند الطرف وفى داخل كل شريط شكل المعين الذى تشغله دائرة تحتوى على صليب .

ومن السهل تتبع آثار شخص يقف فى مواجهة المشاهد للصورة وهذه الآثار موجودة فوق نوافذ الحائط الجنوبي تحمل اسم " فويامون " .

الكنيسة الصغرى رقم ١٧ (انظر : Clédat, op.cit., pp. 73-83 & pls. XXXIX - LVII) :

(أ) وجدت آثار برنامج قديم للزخرفة وهو يتكون أساساً من أشكال زخرفية وهندسية ويتضمن أيضاً رأس حيوان (ربما يمثل غزالة) وشخص واقف بمفرده يحمل كتاباً ويلبس رداء فضفاضاً وعباءة وهناك تطريز على شكل صليب فوق صدر الرداء .

(ب) فى التصميم الزخرفى الأخير نجد أن كل ذلاية قد شغلت بصورة أحد القديسين المحاربين ومن بينها صورتان سالمتان بالرغم من أن اسم واحد فقط هو الذى ظل سالماً وهو اسم " بقطر " .

أما خيول هؤلاء المحاربين فهى بيضاء أو بنية اللون ، وقد ارتدى كل قديس ثوباً يصل طوله إلى الركبتين وله كمان طويلان ، مع عباءة انسيابية مربوطة حول الكتفين ويحمل كل منهم رمحاً فى إحدى يديه وقد حمل أحدهم شيئاً مستديراً فى يده اليمنى وفى أحد المناظر نجد بصحبة القديس ملاكين يحملان إكليلين بينما يصحب القديس الآخر ملاك مرافق ، وقد امتلأت الفراغات التى بين أرجل الخيول بسيقان نباتية (انظر اللوحة رقم ٢٢) .

(ج) الحائط الشرقي :

تتضمن الحنية التي في هذا الحائط صفين آخرين من اللوحات ، ونجد في الصف العلوي صورة السيد المسيح حليق الذقن وجالساً على عرش مرصع بالجواهر ومزود بحشية وموطىء للقدمين وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى رداء طويلاً بنى اللون ويظهر منه عند الصدر رداء داخلي أصفر اللون ، ويرتدى في قدميه صندلاً مربوطاً بسيور جلدية ويمسك في يده اليسرى كتاباً مفتوحاً منقوشاً عليه بالقبطية «قدوس ، قدوس ، قدوس» .

ويرفع يده اليمنى في هيئة منح البركة ويجلس السيد المسيح هنا داخل مركبة ذات أربع عجلات وتبرز منها أربعة أجنحة في أعلاها وجناحان في أسفلها وكل جناح يمثل ملاكاً ممثلاً بالأعين وله أحد رؤوس الأربعة مخلوقات غير المتجسدة المذكورة في سفر الرؤيا وتشتعل النيران عند قاعدة المركبة(*) ويقف على كلا الجانبين ملاك يحمل وعاء صغيراً فوق لفافة وقد رسم بين كل ملاك وبين المركبة صورة نصفية وإحدى الصورتين تمثل الشمس والأخرى تمثل القمر وكل منهما موضوعة داخل ميدالية أما الفراغات التي في داخل وفي خارج المركبة فقد امتلأت بنجوم على شكل الورد .

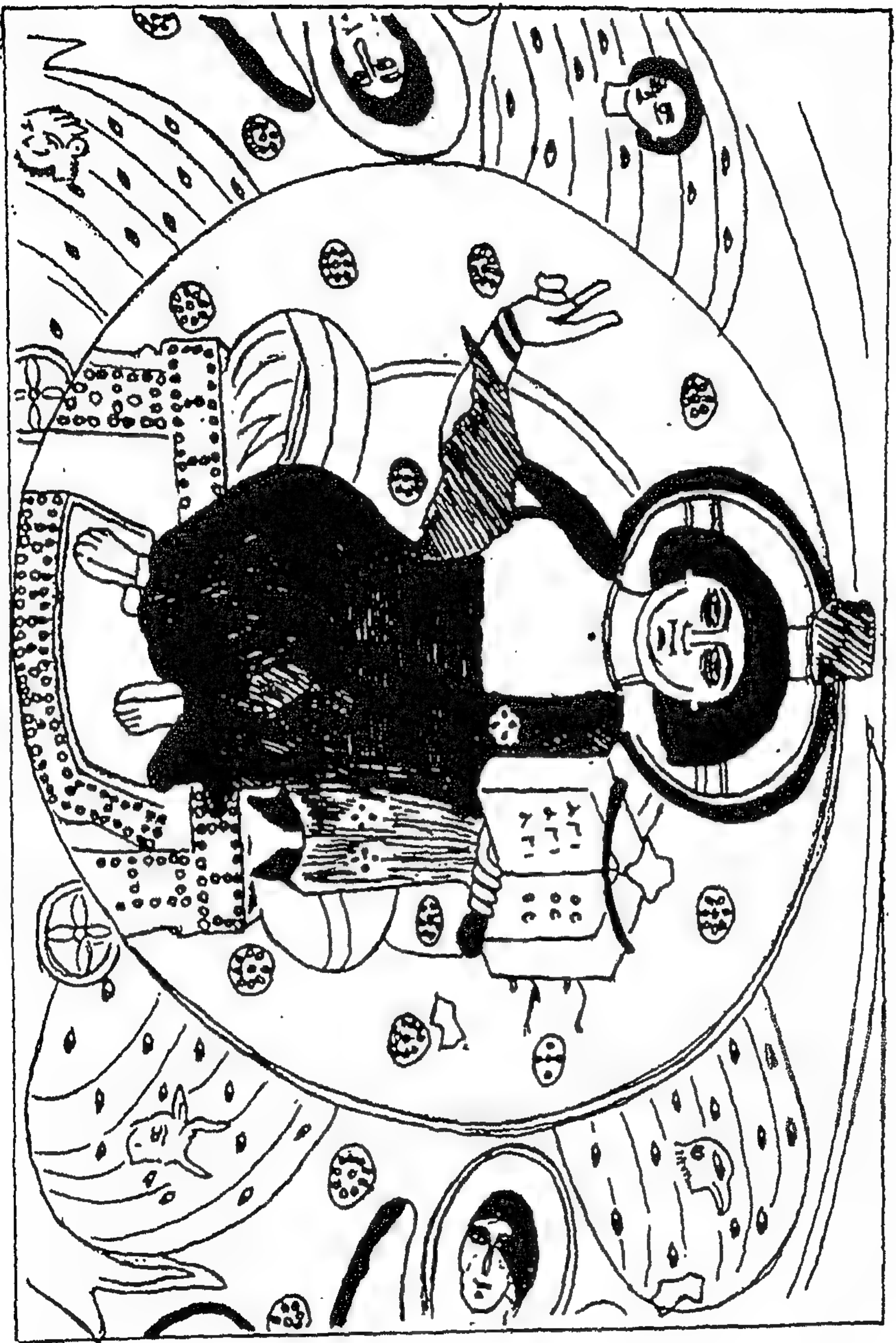
وهناك خط أسود يفصل بين هذه اللوحة واللوحة التي تحتها وتمثل العذراء ويقف على جانبيها الرسل وشخص آخر مجهول ، وهي تواجه المشاهد وتلبس رداء طويلاً باللون البنّي الغامق وتضع عباءة حول الكتفين وفوق الرأس وهناك هالات نورانية تحيط برأسها وأيضاً رؤوس الرسل الذين يظهرون جميعاً ملتحين ويحمل كل منهم كتاباً فوق ذراعه ويسند الكتاب بيده اليمنى أما الشخص الذي على يمين العذراء مباشرة فهو القديس

(*) تشير هذه اللوحة إلى مركبة الشاروبيم التي فوقها العرش الإلهي ويحملها كما يحيط بها أيضاً ملائكة السرافيم الممثلون أعياناً ، والشاروبيم ذوو الستة أجنحة وهم يصرخون قائلين : «قدوس ، قدوس ، قدوس ، رب الجنود ، مجده ملء كل الأرض (إشعيا ٦ : ١-٤) وكذلك فإن الأربعة حيوانات غير المتجسدة تقف على جانبي العرش والحيوان الأول شبه أسد والحيوان الثاني شبه عجل ، والحيوان الثالث له وجه مثل وجه إنسان ، والحيوان الرابع شبه نسر طائر . وهذه الحيوانات الأربعة التي حول العرش كائنات روحية تشفع في الخليقة كلها فالأول منها يشفع في الوحوش ، والثاني يشفع في الحيوانات الأليفة ، والثالث في البشر ، والرابع في الطيور . وهذه الحيوانات الأربعة مثل ملائكة السرافيم والشاروبيم لكل واحد منها ستة أجنحة بجناحين يغطون وجوههم وبجناحين يغطون أرجلهم وبجناحين يطيرون ومن داخل ملوثة عيوناً ، ولا تزال نهاراً وليلاً تسبح قائلة : «قدوس ، قدوس ، قدوس ، الرب الإله القادر على كل شئ» (سفر الرؤيا الإصحاح الرابع الآيات من رقم ٦ حتى آخر الإصحاح) - (المترجم) .



لوحة رقم (٣٢) باويط - قديس محارب

لوحة رقم (٢٢) - صورة للسيد المسيح



بطرس ويحمل مفتاحاً في يده اليسرى^(٢) ويلبس الجميع أردية طويلة بيضاء اللون ومعها عباءات تغطي الكتفين وتلف حول الوسط وألوان هذه العباءات هي الأبيض والأصفر أو الوردى أو البنى ، أما الأردية التي تحتها فقد زينت بأطراف أرجوانية ورسمت على الياقات شرائط مزدوجة وهم جميعاً يرتدون في أقدامهم أخفافاً وقد لونت الخلفية باللون الأخضر .



لوحة رقم (٣٤) : باويط العذراء مريم والتلاميذ

وهناك لوحة فوق الحنية تمثل أربعة أشخاص :

(I) صورة نصفية لسيدة تمثل «الكنيسة المقدسة» تحيط برأسها هالة نورانية وتلبس تاجاً مرصعاً بالجواهر وشعرها مزين بالأحجار الكريمة كما أنها تلبس أيضاً قرطاً في أذنيها وعقداً على صدرها وترتدى ثوباً أحمر تحت عباءة بيضاء وقد حملت زهرية بين يديها .

(II) صورة للقديس مرقس الإنجيلي وقد أزيلت الرأس ويقف في مواجهة المشاهد ممسكاً بكتاب في ثنية كوع الذراع الأيسر ، ويسنده بيده اليمنى وهو يرتدى ثوباً أصفر اللون يصل إلى القدمين وفوقه عباءة باللون الأصفر الداكن ، وهذه العباءة أطول في الخلف عن الأمام حيث تصل هنا إلى الركبتين وهناك شريط من قماش أبيض يحيط بالعنق ويهبط في شكل شريطين حتى الوسط وهو مزين بصليبان صغيرة .

(III) شخص مجهول يقف فى مواجهة المشاهد ويحمل كتاباً بنفس طريقة القديس مرقس ويرتدى رداء أبيض اللون يتميز بحافة عريضة صفراء اللون وشريطين عند الركبتين ، وفوق الرداء عباءة أرجوانية يرتديها بنفس طريقة ارتداء عباءة القديس مرقس وهى مزينة بورود صغيرة كما أنها مزخرفة أيضاً بثلاثة صفوف من اللآلىء حول الحافة .

(IV) شخص آخر مجهول يرتدى نفس الملابس مثل رقم ٣ ولكن العباءة ذات لون أحمر ويوجد فى أقصى اليسار بعد الصورة النصفية التى تمثل الكنيسة المقدسة صورة غزالة كما أن هناك سلسلة من سيقان النباتات بين الشخصين الواقفين .

ونجد بعد هؤلاء الأشخاص الأربعة رسماً مهشماً يصور السيد المسيح ونرى فيه السيد المسيح ملتجئاً ويقف عرياناً بجوار نهر الأردن الذى جرى تشخيصه رمزياً فى شكل سيدة تظهر من الماء عند قدمى السيد المسيح بحجم صغير ، بينما يقف يوحنا المعمدان إلى يسار السيد المسيح ، وهو عارى القدمين ويلبس رداء طويلاً غير مشدود ويضع يده اليمنى على رأس السيد المسيح ، وهناك شخص آخر إلى يمين السيد المسيح يمسك بقماش لتجفيفه من الماء ويرتدى صندلاً مع نفس الرداء الطويل غير المشدود مثل الشخص الآخر وقد أتلقت رأس كل من هذين الشخصين وهناك عند قدم السيد المسيح اليسرى شخص صغير الحجم راكعاً وهو يلبس إزاراً مشدوداً على الخصر ويمسك فى يده اليسرى شيئاً يشبه القرص ويمد يده اليمنى نحو السيد المسيح ، وتوجد بطة فى الجانب الذى يقع على يمين المشاهد .

(د) الحائط الجنوبي :

منظر الخطاة فى جهنم ونرى الملاك القائم بالتعذيب إلى اليسار بجناحيه والهالة النورانية فوق رأسه ويمسك رمحاً طويلاً فى يديه ويتطلع نحو قدمه اليسرى وهو يرتدى رداء غير مشدود يصل طوله إلى القدمين ، مع عباءة فضفاضة وصندلاً فى قدميه ، وقد أتلقت القسم الأوسط من هذا التكوين وهناك شخص صغير الحجم راكعاً إلى اليمين وله جناحان ويلبس إزاراً مشدوداً على الخصر وهناك أيضاً ثلاثة أشخاص آخرين على جانبي المنظر ، أحدهما إلى اليسار والآخران إلى اليمين وليست لهم أية صلة

مع الفكرة التي في وسط المنظر ونجد أن الشخص الذي على اليسار ملتحيًا وحول رأسه هالة نورانية ويلبس رداءً طويلاً أبيض اللون ، وعباءة صفراء تغطي الكتفين والذراعين والصدر والصندل ، وهناك نقش مدون مصاحب له يدعو به باسم «فيلوثاؤس النقاش» أما بالنسبة للشخصين اللذين على اليمين فإن الأطول منهما يضع كتاباً في ثنية كجوع ذراعه الأيسر ويسنده بيده اليمنى ويرتدى رداءً أبيض يصل طوله إلى الكعبين تحت رداء خارجي أصفر اللون يتساوى معه في الطول وهناك صليب صغير على حافة الرداء السفلي ويلبس صندلاً في قدميه ، أما الشخص الذي على اليمين والذي كتب اسمه وهو الأنبا جرجس فقد كان هو الآخر ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى رداءً سفلياً طويلاً مع عباة بيضاء تغطي الكتفين والذراعين والصدر ويده اليمنى مرفوعة في هيئة منح البركة ، هناك شريطان كبيران يزينان الرداء السفلي مع شريطين في نهاية كل منهما قرص ينزلان إلى نقطة تحت الوسط على كلا جانبي الصدر ، أما بالنسبة للعباءة فإن الكمين يتميزان بشرائط حمراء عريضة عند الإسورتين ويرتدى أيضاً صندلاً في قدميه ويوجد عند أقصى يسار المنظر ظبي التفت حول جسمه حية ، كما نجد أيضاً دباً في أقصى اليمين وقد رسم نبات مزهر خلف الحيوانين كما نرى أيضاً طائراً عند قدمي الملك القائم بالتعذيب .

(هـ) الحائط الغربي :

رسمت في الزخرفة التي فوق عقد الحنية تسعة أشخاص ، بقيت أسماء خمسة منهم وهم :

(I) الأنبا تيموثاؤس ، والملك داود ، والقديس فليوثاؤس ، والأخ باثول ، والأخ بقطر . يبدو الأنبا تيموثاؤس ملتحيًا وحول رأسه هالة نورانية ، ويحمل كتاباً في يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، ويرتدى رداءً يصل طوله إلى الكعبين ، وعباءة تغطي الكتفين والذراعين والصدر ، ويلبس صندلاً في قدميه .

(II) وكان الملك داود أيضاً ملتحيًا وحول رأسه هالة ويمسك بيده اليسرى درجاً مفتوحاً ، ومن الصعب تحديد ملابسه ولكن يبدو أنها مكونة من رداء طويل مع عباة حول كتفيه .



لوحة رقم (٢٥) عماد السيد المسيح

(III) كان فيلوثاؤس محاطاً بهالة حول رأسه ويحمل في يده اليسرى درجاً مطوياً وجراباً أو حقيبة في نهايتها حبل ، يده اليمنى مرفوعة ، ويرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين وعباءة بيضاء حول كتفيه وتغطي أيضاً الساق اليمنى والظهر ، وهناك صليب صغير يزين وسط الرداء الداخلى ، ويلبس صندلاً فى قدميه .

(IV) شخص مجهول أتلقت رأسه وقد أمسك كتاباً بالطريقة المعتادة كما أن ملبسه هو نفس الملبس المذكور فى رقم ٣ بكل تفاصيله ولكن الصليب كان على العباءة وليس على الرداء الداخلى .

(V) شخص آخر مجهول وأتلقت رأسه أيضاً وهو مثل الشخص الذى فى رقم ٤ بكل تفاصيله ولكنه يحمل أيضاً ثلاثة مفاتيح فى يده اليسرى فى نهاية حبل .

(VI) وشخص آخر مجهول أتلقت رأسه أيضاً ويحمل سعف الشهداء فى اليد اليسرى ويرفع اليد اليمنى ويرتدى رداء طويلاً تحت عباءة تغطي الكتفين والذراعين والصدر .

(VII) هذا الشخص المجهول ملتج وحول رأسه هالة نورانية وبقية التفاصيل مثل رقم ٦ .

(VIII) أما باثول فهو أيضاً ملتج وحول رأسه هالة نورانية ولكن بقية التفاصيل مثل رقم ٦ ، بالرغم من وجود صليب فى وسط ثوبه الفضفاض .

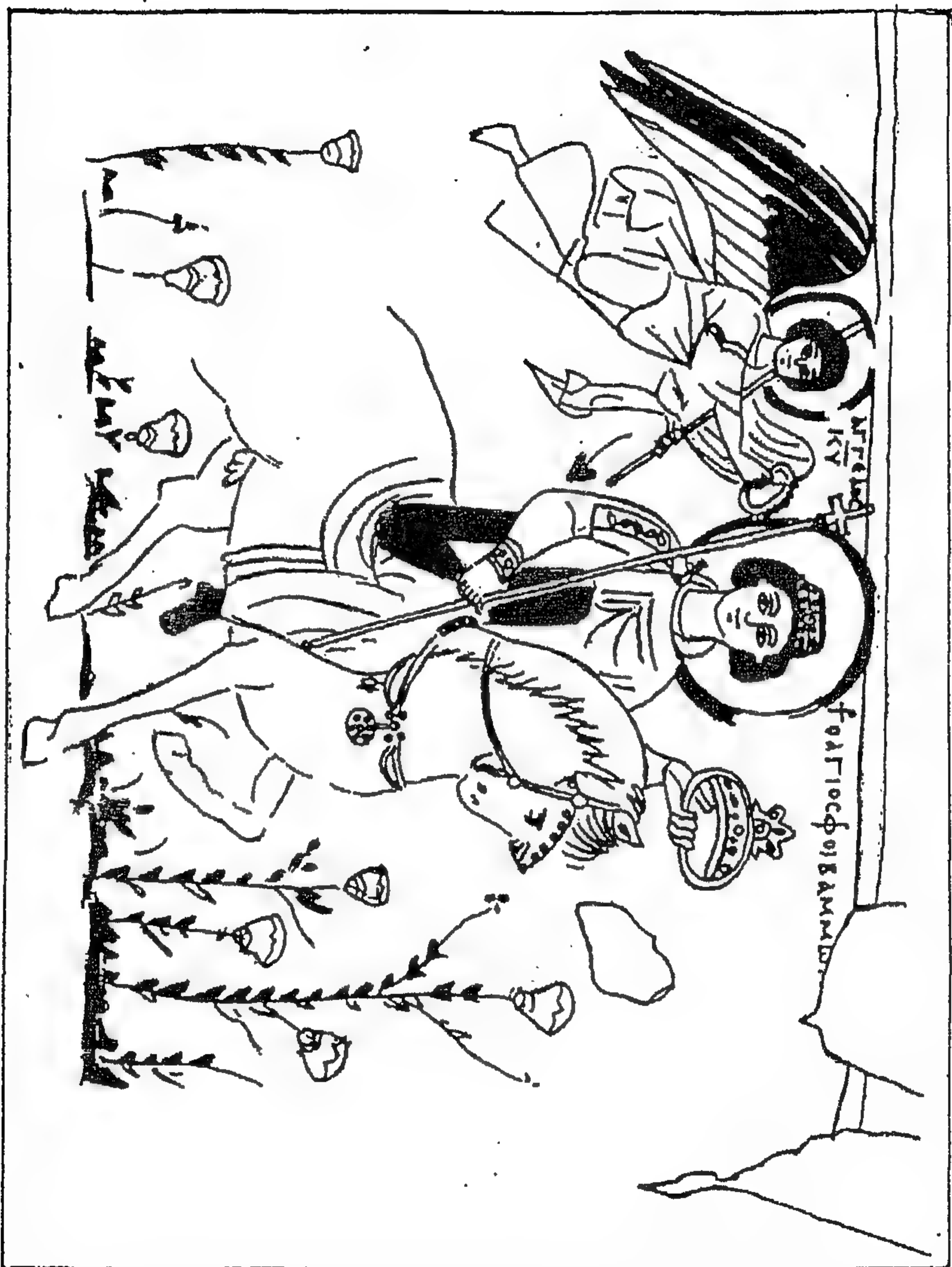
(IX) صورة بقطر تشبه رقم ٨ .

وتوجد فى الركن الذى فى يسار الناظر إلى هذا التكوين وعند قاعدة الزخرفة التى فوق عقد الحنية غزالة تحمل جرساً خلف رقبتها بينما رُسم حيوان آخر فى أقصى اليمين يشبه وحيد القرن فى مظهره وقد ربطت قائمتاه الأماميتان معاً ، وخلف الحيوانين تشكيل نباتى مثل المنظر السابق وسيقان النباتات تملأ الفراغات التى بين الأشكال المرسومة .

أما الحنية ذاتها فإنها تشمل خمسة أشخاص واقفين (يظهر فى لوحة كليدات رقم ٥١ الجزء العلوى من هذا الرسم سليماً) أما اللوحة رقم ٥٠ التى رسمت عندما أظهرت الحنية فإنها تبين أنه أثناء عملية الإظهار هذه أتلقت القسم الأعلى ، أما الأشخاص الخمسة فهم جميعاً ملتحون ، ويمسك اثنان منهم كتباً بالطريقة المعهودة

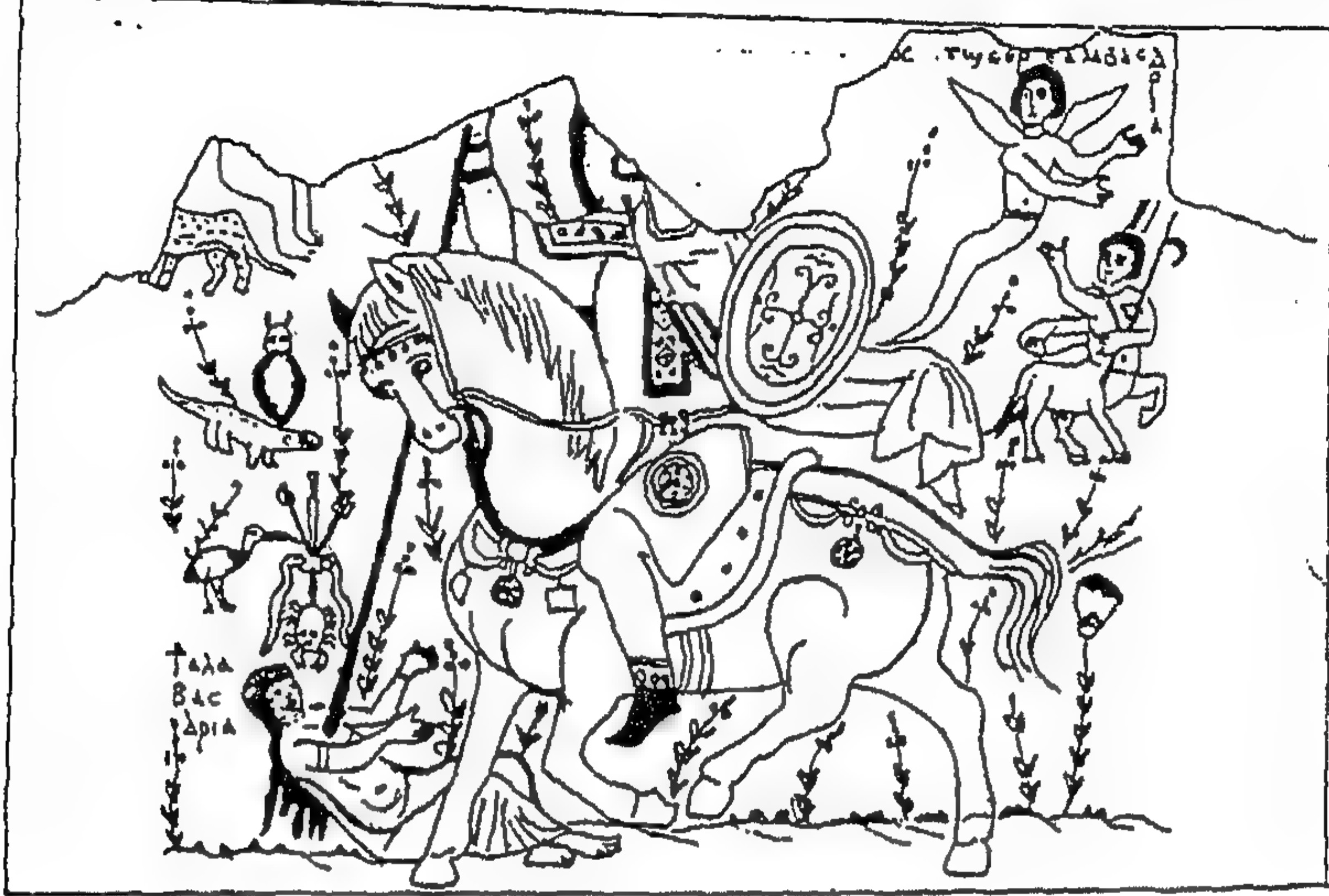
بينما يمسك اثنان آخران بزوج من المفاتيح باليد اليسرى ويرسمان علامة البركة باليد اليمنى ، وربما كان الشخص الخامس يحمل سعف الشهداء ويرفع يده الأخرى بنفس إيماءة البركة وهم يرتدون جميعاً ثياباً تصل إلى الكعبين مع عباءات تغطي الكتفين والذراعين والصدر ويرتدون صنادل في أقدامهم .

وهناك رسم على الجانب الأيسر من الوجه الخارجى للحنية للقديس فوييامون وهو يركب حصاناً أبيض ويتميز القديس بشعر أسود كثيف مع رباط مرصع بالمجوهرات ويظهر فى الصورة رداء ملتصق بالجسم فى أحد جانبيه أما بقية الجسم فتغطيه عباءة حمراء طويلة مربوطة حول العنق ومنحدرة إلى القدمين وتحمل يده اليمنى عكازاً طويلاً فى نهايته العليا صليب بينما يحمل إكليلاً فى يده اليسرى ، ويقف خلف القديس ملاك ذو جناحين فى وضع الطيران ، ويمسك عكازاً فى إحدى يديه ويمد بيده الأخرى إكليلاً نحو القديس فوييامون ، أما الفراغات التى أمام وخلف وبين أرجل الحصان فتمتلئ بنباتات اللوتس الملونة بألوان حمراء وخضراء وصفراء (انظر الرسم التخطيطى فى اللوحة رقم ٣٦) وتوجد صورة قديس محارب آخر على الجانب العكسى من واجهة الحنية وهو فى هذه المرة القديس سوسينيوس^(٣) ونرى هنا أن رأس القديس قد أتلفت تماماً بالرغم من أن الهالة ظلت باقية ، وهو يرتدى رداء داخلياً أبيض اللون ملتصقاً بالجسم به كمان طويلان ويصل إلى الكعبين ، وقد لون الجزء الخاص بالكعبين بشريط أحمر عريض وتغطي جسمه عباءة يصل طولها إلى الركبتين ومربوطة عند الوسط بحزام وهناك دائرة تزين الفخذين وتغطي كتفيه والجزء الأوسط من صدره ثلاثة صفوف من الزخرفة على شكل حرف «T» وقد لونت كافة هذه الزخارف باللون الأحمر داخل حدود خضراء وأخيراً فإن هناك رداء خارجى فضفاض مربوط حول العنق ، أما القدمين فلم نتبين ما يلبسه فيهما وإن كان أسود اللون ويمسك القديس ترساً فى يده اليسرى ورمحاً باليد اليمنى وهو يطعن بالرمح قلب الساحرة الشريرة ألباسدريا التى رسمت بشعر أسود طويل ويغطي الجزء السفلى من جسمها رداء أحمر واسع ، أما يداها فإنهما تمتدان نحو سوسينيوس فى ضراعة ونجد فى الركن الذى على يمين المشاهد فى أعلى الصورة شخصين هما ابنة ألباسدريا فى جسم ورأس امرأة لها جناحان وذيل حورية ومعها قنطور يحمل رمحاً ، وقد امتلأ الجزء الذى على يسار المشاهد أمام الحصان بتشكيلة من الأشكال والأشياء الرمزية ، أما الجزء الأعلى الذى أتلف جزئياً فكان يتضمن صورة شاب عارى الجسم فى وضع الجلوس وكان فى الأسفل تمساح ومخلوق على شكل بومة ومجموعة من الأشكال تشمل اثنين من



لوحة رقم (٣٦) القديس فوريوس

الثعابين وعقرباً وطائر أبيض منجل وخنجرًا وفأسين وهذه الأشكال كلها تنفذ في داخل العين الشريرة ، أما مقدمة اللوحة وكافة الفراغات فتشغلها نباتات مزهرة(*) .



لوحة رقم (٣٧) باويط : القديس سوسينيوس

(ب) الحائط الشمالى :

الإطار الخشبي فوق الحنية مغطى بسلسلة من الأشخاص الواقفين ، ولكن أُنلفت مناظر الذين فى الوسط ، ومازال باقياً اثنان من صور هؤلاء الأشخاص الذين لا يحملون مفاتيح باليد اليسرى وثلاثة يحملون كتباً واثنان لا يحملان شيئاً وهؤلاء الذين لا يحملون كتباً ، يرفعون أيديهم اليمنى والجميع يرتدون نفس الملابس أى رداء يصل إلى الكعبين وعباءة طويلة وصندل أما الاختلاف الوحيد فهو فى الطريقة التى جرى بها

(*) انشغلت كثيراً بالتفكير فى الأيسدريا التى أطلقت أنا عليها لقب الساحرة بدلاً من لقب الجنية الذى أطلقه عليها المؤلف عند حديثه عن القديس سوسينيوس مرة فى الفصل الرابع ومرة أخرى فى هذا الملحق رقم (ب) وعدت إلى سنكسار شهر برمودة الذى ورد فيه ذكر القديس سوسينيوس مرتين الأولى يوم ١٨ وهو ذكرى استشهاد القديس أوسانيوس مملوك سوسينيوس ، والثانى يوم ٢٦ وهو ذكرى استشهاد القديس سوسينيوس ذاته ، ولم أجد أية إشارات إلى هذه الجنية أو قصتها أو الأشكال الغريبة المرسومة فى هذه اللوحة - لذا لزم التنويه - (المترجم) .

ارتداء العباءة فهي بالنسبة لأربعة من هؤلاء الأشخاص تغطي الظهر والكتفين والذراعين والصدر بينما هي ملفوفة حول كتفي ثلاثة آخرين مع النصف السفلي من أجسامهم وهناك صليب صغير مطرز بأشغال الأبرة على كل عباءة وعلى كلا جانبي هذا التشكيل طائر خلفه نبات مزهر وهناك سيقان نباتات تفصل الأشخاص بعضهم عن البعض الآخر أما على يسار واجهة الحنية فهناك رسم محطم يمثل شخصاً جالساً أمام قارورة ذات عنق طويل ومقبض ويوجد إكليل من الزهور يمر بين المقبضين وسيقان نباتية مزهرة تشكل إطاراً على شكل حرف «U» حول القارورة ويرتدي الشخص المرافق لهذا المنظر والذي فقدت رأسه ، رداء أبيض اللون يصل طوله إلى الركبتين ومزخرف بالصلبان ويمسك هذا الشخص في يده اليسرى إناء أبيض اللون يحتوى على النبيذ أما في يده اليمنى فيمسك بورقاً ذا مقبض وحيد ، ويحيط بهذا الشخص تشكيل من النباتات ويمثل هذا المنظر جزءاً من الاستعدادات التي تجرى لممارسة سر الافخارستيا أى تناول .

الكنيسة رقم ١٨ (انظر : Clédât, op.cit.,pp-87 - 94 and pls LVIII-LXXIV) :

(أ) الحائط الشرقي ،

وجدت في الحنية بقايا لوحة تمثل ثلاثة أشخاص ، الأوسط منهما جالس على عرش ويمسك كتاباً على ركبتيه ، وتبين آثار أحد النقوش أنه هو السيد المسيح وربما كان ذلك أيضاً أحد المكونات الأصلية للحنية .

ويوجد فوق الحنية ملاكان يحملان ميدالية في داخلها صورة نصفية قد أُلغيت تماماً ويرتدي كلا الملاكين رداء مكشكشاً أبيض اللون وطويلاً مع أشرطة عند الركبتين والكتفين وخط مضاعف عند كل من الأسورتين ، ويرتدي كل منهما فوق هذا الرداء عباءة تغطي الظهر والنصف السفلي من الجسم من الأمام وتحيط بالملاكين تشكيلة من الزخارف النباتية .

أما إطار عقد الحنية فهو مزين بصفوف عديدة من الزخارف فوق بعضها البعض وأهمها سلسلة من التصميمات البيضاوية تتضمن أسماكاً ملونة باللونين الأحمر والأزرق على التوالي ويوجد فوقها شريط مزخرف بأوراق الأكانثي ، وهنا أيضاً على يمين ويسار الحنية أقسام رأسية تتضمن تصميمات متموجة دقيقة ملونة بالألوان الحمراء والصفراء والبيضاء .

(ب) الحائط الشمالى :

يتضمن تصميمات هندسية مكونة من أشكال سداسية الأضلاع بداخلها على شكل الورد وأشكال المعين ، التى تتضمن ثلاث ميداليات تحتوى كل منها على صورة نصفية حول رأسها هالة نورانية ، وهذه الصور الثلاثة تمثل القديس جرجس والأنبا حورى والأنبا أمون .

(ج) الحائط الجنوبى :

زخارف هندسية استخدمت فيها أشكال سداسية الأضلاع ومربعات ونماذج مزخرفة بالحفر تتضمن تشكيلات من الأزهار وأوراق الأشجار ، ويحتوى التصميم على ثلاثة أشكال مئمنة الأضلاع يحتوى أحدها على شكل شاب يمسك صولجاناً ، وهو يرتدى رداء فضفاضاً ذا كمين طويلين ويصل طوله إلى الركبتين مع شريط على شكل حرف « T » من الزخارف عند الكتفين والصدر ، وشريط آخر عند الوسط وهناك حزام أسود اللون عند الوسط مزخرف بحيوانات صغيرة الحجم ، ويرتدى تحت الرداء الفضفاض رداءً آخر داخلياً ملتصقاً بالجسم يغطى الرجلين ويحيط بهذا الشكل أزهار وفواكه منفصلة ، وهناك شاب آخر إلى اليسار مرسوماً داخل شكل مئمن الأضلاع ويرتدى ملابس به بنفس الطريقة ويمسك بيده اليسرى أداة مربوطة بالخيط وفى يده اليمنى قوس ، وهناك فى الشكل المئمن الثالث وبين الآخرين حيوان فى وضع الوثب ربما كان عنزة .

(د) الحائط الغربى :

تتكون زخرفة هذا الحائط من خطوط كثيفة متشابكة على شكل دوائر تتضمن صوراً نصفية لأشخاص رمزيين أو قديسين ، وأشكال المعين التى بداخلها طيور ، أو مثلثات تشغلها تكوينات مختلفة أما الصور النصفية فتتضمن سيدتين لهما أجنحة وتمثلان الإيمان والرجاء أما بقية الأشكال النصفية فقد أزيلت أسماؤها ولكن ربما كانت جميع الفضائل ممثلة فى داخل هذه الدوائر فى يوم ما أما الفراغات التى بين التصميمات الهندسية المختلفة فقد كانت تشغلها أوعية مملوءة بالفاكهة أو تشكيلات نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ١٩ : (انظر : Clèdat, op.cit, pp.103-106 and pls LXXV- LXXXIII) :

تتكون الزخرفة هنا من تصميمات هندسية معقدة، فهناك على الحائط الغربى صليب كبير على جانبيه زوج من الطواويس ، بينما نجد على الحائط الجنوبي اثنان أكبر حجماً وقارورتين لهما رقبتان طويلتان مع مقبض لكل منهما يتساقط منهما النبيذ ، ويوجد عند قاعدة هذا الحائط تشكيل متواصل من فاكهة الرمان .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٠ : (انظر Clèdat, op.cit, pp.119 and pl LXXXIV) :

هناك صليب كبير على الحائط الغربى تمتلئ فروعها بأشكال مجدولة وعلى يساره صورة شخص ملونة تلويناً غير دقيق ، ويرتدى ثوباً داخلياً ملتصقاً بالجسم ذا كمين طويلين ، وعباءة حول الكتفين وفى شعره إكليل وهو يرفع يده اليمنى ، بينما نجد صورة حيوان ربما كان أسداً مرسومة خلفه بلا عناية .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٢ : (انظر : Clèdat, op.cit, pp.125and pl LXXXV,1) :

يوجد على الحائط الغربى صورتان رمزيتان تمثلان الإيمان والرجاء مرسومتان معاً .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٦ : (انظر : Clèdat, op.cit, pp.133-137 and pls LXXXV,2-XCII) :

(أ) زخرفت دلايات هذه الكنيسة جميعها بتشكيل متمائل يتكون من صورة نصفية لقديس مجهول داخل ميدالية ، بينما شغلت المنطقة التى حول الميدالية بالفواكه والنباتات .

(ب) الحائط الغربى :

توجد صور سبعة أشخاص واقفين على قلب المقص بين العقدين وفى كلا الطرفين صورة نصفية داخل ميدالية (أتلقت إحدى الصورتين) ويمثل الوجه الذى على الميدالية السليمة رجلاً كبير السن ذا لحية بيضاء وحول رأسه هالة نورانية وقد سقط اسمه ، وهناك ستة أشخاص من بين السبعة الواقفين استطعنا تمييزهم ، منهم أربعة فى الوضع

الأمامي بينما يبدو على الاثنين الآخرين لمحة الانشغال بالكلام وقد بسطت اليد اليمنى لكل منهما على صدره ، ويرتدى ثلاثة من هؤلاء الأشخاص ملابس متماثلة عبارة عن رداء طويل بدون أكمام مزين بشريطين ، وعباءة تغطي الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويرتدى شخص آخر رداءً طويلاً مزيناً بشرائط عند الركبتين والكتفين وخطين على القميص ، والشخص الخامس عارى القدمين (بقية الأشخاص يلبسون الصنادل) ، ويبدو أنه يرتدى رداءً خارجياً طويلاً أبيض اللون متسعاً عند الطرف وله كمان طويلاً وفوقه روب له نفس الطول مع رداءً خارجي فضفاض يغطي الكتفين ، وهناك شريط من القماش معلق فوق الكتف الأيسر ومن الصعب تحديد ملابس الأشخاص الستة ولكننا نجد أن ثلاثة منهم قد طرز حرف « H » على عباءاتهم عدة مرات كما طرز صليب صغير ، وتنشغل الفراغات التي بين الأشخاص بأوراق الأشجار الخضراء والأزهار الحمراء .

(ج) الحائط الشمالى :

نجد هنا صور أربعة من القديسين المحاربين وهم يتجهون بوجوههم إلى الداخل بمعدل اثنين على كل من الجانبين الأيسر والأيمن ، ويحمل القديس الأول على اليسار عكازاً يعلوه صليب وشئ مستدير ربما كان صينية القربان وكذلك كان الشخص الذى فى أقصى اليمين ، ونستدل من الآثار الباقية على أن الشخص الآخر على اليمين كان كذلك ، أما القديس الثانى على اليسار فقد رسم فى الوضع الأمامى والجميع يرتدون ثياباً يصل طولها إلى الركبتين مربوطة بأحزمة وعباءات فضفاضة ملتفة حول العنق وتغطي الكتف الأيسر وتنزل نازلة تحت الصدر ، ويبدو أنهم يرتدون أحذية طويلة الرقبة أما الجياد فقد كانت ذات سروج مزخرفة ويقف شخص فى الوضع الأمامى بين الفرسان بحيث يقف فارسان على كل من جانبيه ، وهو يرتدى عباءة طويلة تتهدل على ظهره وهناك صورة أسد على يمين هذا المنظر يتميز باللينة البنية اللون وقد أطلق لسانه خارجاً كما أن هناك حيوان آخر فى أقصى اليسار ربما كان فهداً وحول عنقه طوق .

(د) الحائط الشرقى :

توجد فى الحنية نسخة أخرى من التشكيل المعتاد ، فالشخص الذى فى الوسط يمثل السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة ، وهو حليق الذقن ويمسك كتاباً مفتوحاً فى يده اليسرى ويرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة وهو يرتدى رداء داخلياً أصفر اللون بكمين طويلين وياقة مرتفعة مع عباءة أرجوانية تنزل حول الكتفين وتغطى النصف السفلى من الجسم ، ويرتدى صندلاً فى قدميه وتوجد أربع عجالات كبيرة تحت المركبة تبرز منها أجنحة مملوءة بالعيون ، ولابد أن هذه الأجنحة كانت فى الأصل تتضمن رؤوس الحيوانات الأربعة غير المتجسدة التى وردت فى سفر الرؤيا ولم يبق منها إلا رأس العجل وهناك تحت هذا المنظر شريط يتضمن تصميماً زخرفياً بداخله ورود .

الكنيسة رقم ٢٧ : (انظر: Cledat, op.cit, pp.149-150 and pls. XCIII - XCIV) :

(أ) الحائط الشمالى :

يوجد صليب كبير على شكل علامة العنخ ومزخرف بالجواهر والورود الصغيرة وقد شغلت الفراغات التى بين الفروع بأوراق الشجر الخضراء .

وتوجد صورة نسر عند كلا طرفى قلب المقص^(٤) بجناحين منبسطين ويمسك فى منقاره صليب العنخ مع أطواق حول رقبته تحمل ثلاث دلايات ، وتمتلئ الفراغات التى حول الطائر بتشكيلات من فروع النباتات ويتضمن التصميم فوق رأسى النسرين حرفى الألفا والأوميغا أى الألف والياء .

(ب) الحائط الغربى :

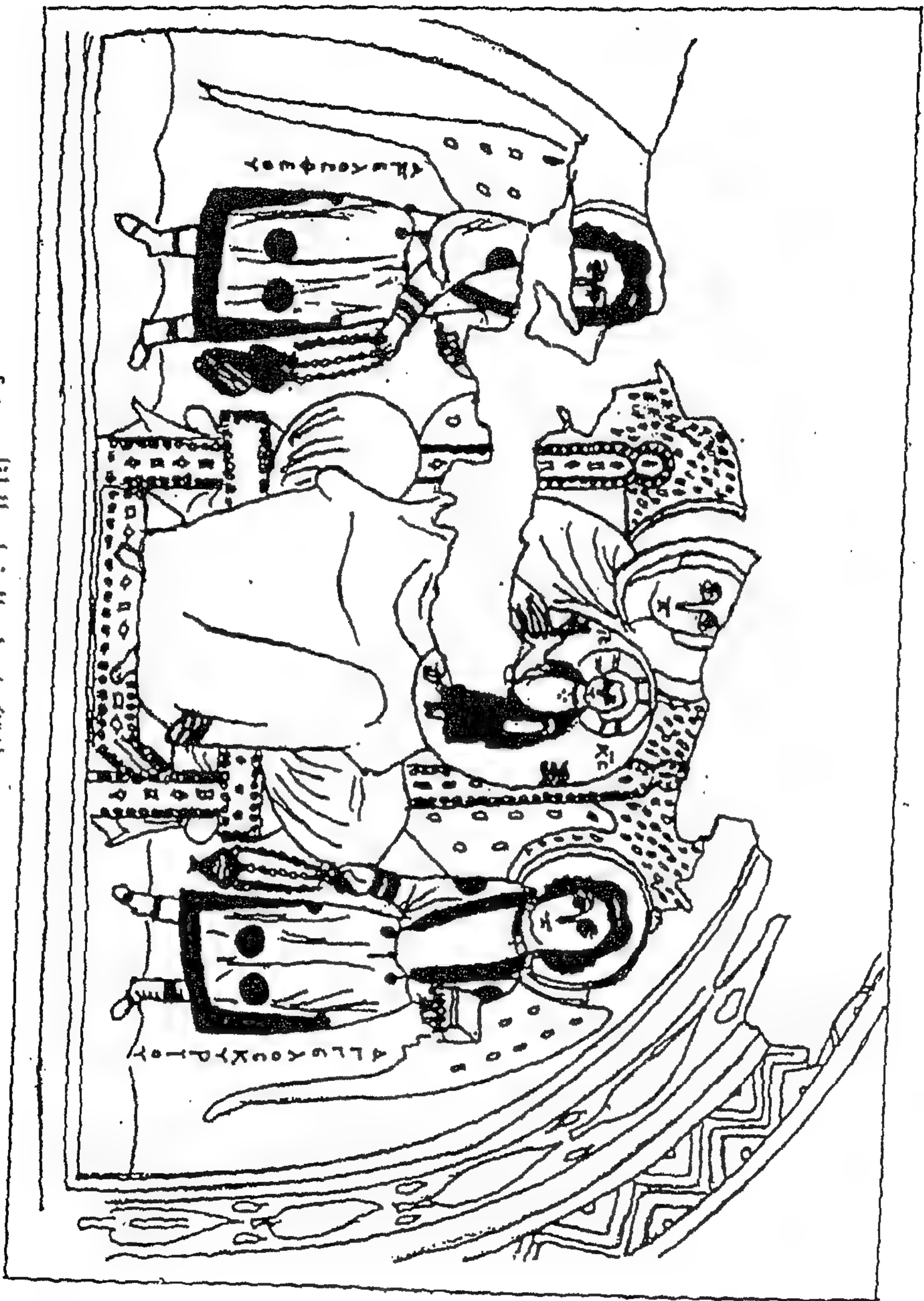
بقيت فوقه بعض التصميمات الهندسية فى صورة تكوينٍ مجداول على شكل سلة وبه مربعات ومثلثات ودوائر .

الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ : (انظر : Cledat, op.cit, pp.153-161 and pls XCV-XCI) :

(أ) الحائط الشرقى :

توجد داخل الحنية صورة العذراء جالسة على عرش مرصع وقدمائها فوق موطئ للقدمين ، وهى ترتدى عباءة كبيرة الحجم وطويلة تغطى رأسها ، وتمسك فى يديها ميدالية بيضاوية فى داخلها الطفل يسوع وهو يرتدى رداء مرتفع الياقة وبه كمان طويلان ومزخرف بشرائط وصليب صغير مع عباءة تنسدل على الكتفين وتغطى النصف السفلى من الجسم ، ويلبس صندلاً فى قدميه ويرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، أما يده اليسرى فيمسك بها درجاً يتدلى إلى ركبته ، ويقف على جانبي العرش ملاك الله (إلى اليسار وملاك آخر إلى اليمين) ويرتدى كل منهما رداء أبيض ذا كمين طويلين ويصل طوله إلى الكعبين ، ومربوط بحزام عند الوسط مع شريطين ينتهى كل منهما بقرص فى طرفه ، وخطين فى الوسط ، ويلبسان فى أقدامهما أحذية محكمة طويلة الرقبة ذات أربطة سوداء ، ويحمل كل منهما مجمرة فى اليد اليمنى ووعاء للبخور فى يده اليسرى والاثنان مجنحان وتحيط برأس كل منهما هالة نورانية أما الخلفية فهى ملونة بدرجات متفاوتة من الظلال الخضراء اللون .

وهناك صورة لأربعة شخصيات على الواجهة الخارجية للحنية عند قاعدة الإطار المحيط بالعقد من بينهم شخصان على اليسار والشخصان الآخران على اليمين ، أما اللذان على اليسار فإنهما ملتحيان وتحيط برأس كل منهما هالة نورانية ، ويحمل كل منهما كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر بينما يرفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، ويلبسان رداءً خارجياً يصل طوله إلى الكعبين ، ومزخرف بشرائط على الحواف ، مع عباءة تحيط بالكتفين وتغطى الوسط والساق اليمنى والفخذ ويلبس كل منهم صندلاً فى قدميه ، أما الشخصان اللذان على اليمين فهما القديسان قزمان ودميان^(٥) وكل منهما ملتح وتحيط برأسه هالة نورانية وهما يلبسان نفس الملابس المكونة من رداء خارجى فضفاض أبيض اللون يصل طوله إلى القدمين ، ومزخرف بشرائط سوداء عند الأسورتين مع عباءة تغطى الكتفين والظهر والصدر والجانب الأيسر من الجسم حتى الكعبين بينما تترك للذراع الأيمن الحرية ، ونلاحظ أن إحدى العباة حمراء والأخرى صفراء ويمسك كل منهما درجاً فى يده اليسرى ويسنده بيده اليمنى ، ويوجد على يمين هذين القديسين رسماً سليماً إلى حد ما يمثل ملاكاً مجنحاً وحول رأسه هالة نورانية بينما نجد صورة طائر هو الديك على يسار رأس القديس قزمان^(٦) .



لوحة رقم (٣٨) باويط : العزراء والطفل يسوع

(ب) الحائط الغربى :

توجد ميدالية داخل الحنية محاطة بأشكال نباتية تتضمن صورة نصفية لرفيق دانيال عزريا ويداه مرفوعتان للصلاة ، وشعره كثيف ويلبس رداء على الرقبة تحت عباءة تتقاطع فوق الكتفين ومربوطة بمشبك كبير مستدير الشكل على الصدر .

وهنا صف من الأشخاص الواقفين على الجانبين الأيمن والأيسر من الحنية أما هؤلاء الذين على اليسار فإنهم يرفعون أيديهم اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهم يرتدون ثياباً طويلة بنصف كم مزينة بشرائط مع عباءات تغطى الأكتاف ، والصدور ذات حواف حمراء أما الأشخاص الثلاثة الذين على الجانب الآخر فكانوا أيضاً يرتدون نفس الملابس ، وقد انبسطت اليد اليمنى لكل منهم عبر وسطه ، أما اليد اليسرى فهى مرفوعة نحو الوجه وقد انطبق الإصبع الأول فوق الفم علامة على الصمت وامتلات الفراغات بسيقان النباتات وتشكيلات من الورود الكبيرة .

(ج) الحائط الجنوبى :

تتضمن الحنية التى فى القسم الغربى من هذا الحائط ميدالية تشبه تلك التى على الحائط الغربى ، وفى هذه المرة نجد أن الصورة النصفية تمثل رئيس الملائكة الجليل ميخائيل وفيما عدا ذلك فهى متطابقة فى كافة التفاصيل .

ويوجد فى غرب الحنية عدد من الأشخاص الواقفين وهم جميعاً يرفعون أيديهم اليمنى فى هيئة منح البركة ، أما ملابسهم فهى متطابقة مع ملابس الأشخاص الذين وضعت صورهم على الحائط الغربى وهناك أربع شخصيات أخرى مشابهة فى شرق الحنية ، وفى منتصف الطريق بينها وبين ركيزة الحائط قسم من الزخرفة ينقسم إلى منطقتين ، ونجد فى الصف السفلى ثلاث شخصيات مرسومة بمقياس رسم أصغر ولكنها تتشابه مع الأخرى التى وصفناها الآن فى بقية النواحي ، وفى أعلاها رسم ردىء التلوين يمثل شخصين فى الجانب الأيسر، أحدهما فى وضع المشى والآخر ثابت وأمامهما مبنى أصفر اللون ، ويوجد مبنى مشابه بالقرب من قاعدة المبنى السابق ولكنه يتميز بسقف منحدر ، وإلى اليمين شخص آخر يجلس على عرش .



لوحة رقم (٣٩) باويط : صورة إيروس

ويوجد على الوجه الغربى لركيزة الحائط رسم يمثل إيروس راكباً على حيوان ربما كان فهداً ، ونجد إيروس هنا عرياناً وله جناحان وقد رفع يده اليمنى أما اليسرى فإنها تمسك بعنق الفهد أما الوجه الشمالى لركيزة الحائط فتشغله صورة نصفية لأبينا « آدم » وحول رأسه هالة نورانية ويلبس رداء عالى الرقبة ذا كمين طويلين وشرائط زخرفية عند الحنجرة والأسورتين مع عباءة تغطي الكتفين وقد أمسك فى يديه قرصاً كبيراً أو إكليلاً .

وهناك طائران فى قلب المقص الذى على المدخل المسدود ربما كانا بطتين مرسومتين على جانبي زهرية ، وفى الجزء العلوى على كلا الجانبين يوجد أيضاً طائران إضافيان ، ونجد على يمين قلب المقص شخص واقف بمفرده يحمل كتاباً فى يده اليسرى ويؤدى علامة منح البركة بيده اليمنى وهو يرتدى رداءً خارجياً طويلاً وعباءة فوق الكتفين وقد أمسك فى يديه قرصاً كبيراً أو إكليلاً .

وهناك ثلاثة أشخاص إضافيين عند الطرف الشرقى للحائط وهم الأنبا يوحنا ، ولعازر ، والأنبا أنوب ، ويحمل يوحنا درجاً فى يده اليسرى أما لعازر فإنه يحمل إناءً صغيراً نستطيع القول بناء على الكتابة المتصلة باسمه أنه ربما كان يحتوى على الزيت أما أنوب فإنه يحمل مفتاحاً فى نهاية حبل ، والأشخاص جميعاً يرفعون اليد اليمنى وقد ارتدوا جميعاً نفس الرداء الفضفاض الذى بدون أكمام والذى يصل طوله إلى الكعبين وهو مزخرف بشرائط على الحافة ومربوط بحزام مع عباءة تغطي الظهر والكتفين والصدر وفى أقدامهم الصنادل .

(د) الحائط الشمالى :

توجد بقايا شظيات لستة أشخاص فى الطرف الشرقى لهذا الحائط ، واثنان آخران فى أقصى الغرب هما الأنبا أبواللو ، وأبونا إسحاق وهناك آثار شخص ثالث وهم يجلسون على عرش مزود بحشية وموطى القدمين ويمسك كل منهم عكازاً فى اليد اليسرى ، أما اليمنى فهي مرفوعة بالرغم من اختلاف ترتيب الأصابع فنجد أن أحدهم قد رفع ثلاثة أصابع هي السبابة والوسطى والخنصر بينما رفع الثانى الإصبعين السبابة والوسطى فقط^(٧) وهم يرتدون رداءً ظاهراً فقط عند الرقبة والمعصم حيث توجد شرائط زخرفية بينما تغطي بقية الجسم عباءة واسعة وهناك صليبان صغيرة تزين

الرداء والعباءة كليهما ، ويقع إلى اليمين مدخل مسقوف بالجمالون يؤدي إلى مبنى ويليه سلم مدرج وقد علقت ستارة معقودة في المدخل .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ : (انظر: Cledat, MIFAO XXXIX pp.1-8 and pls II-V)

الأقسام العليا من الجدران تبدو أنها كانت مغطاة في الأصل بمناظر مأخوذة من الحكايات التي حدثت في حياة السيد المسيح ولكن لم يتبق منها إلا شظيات قليلة .

(١) الحائط الشمالى :

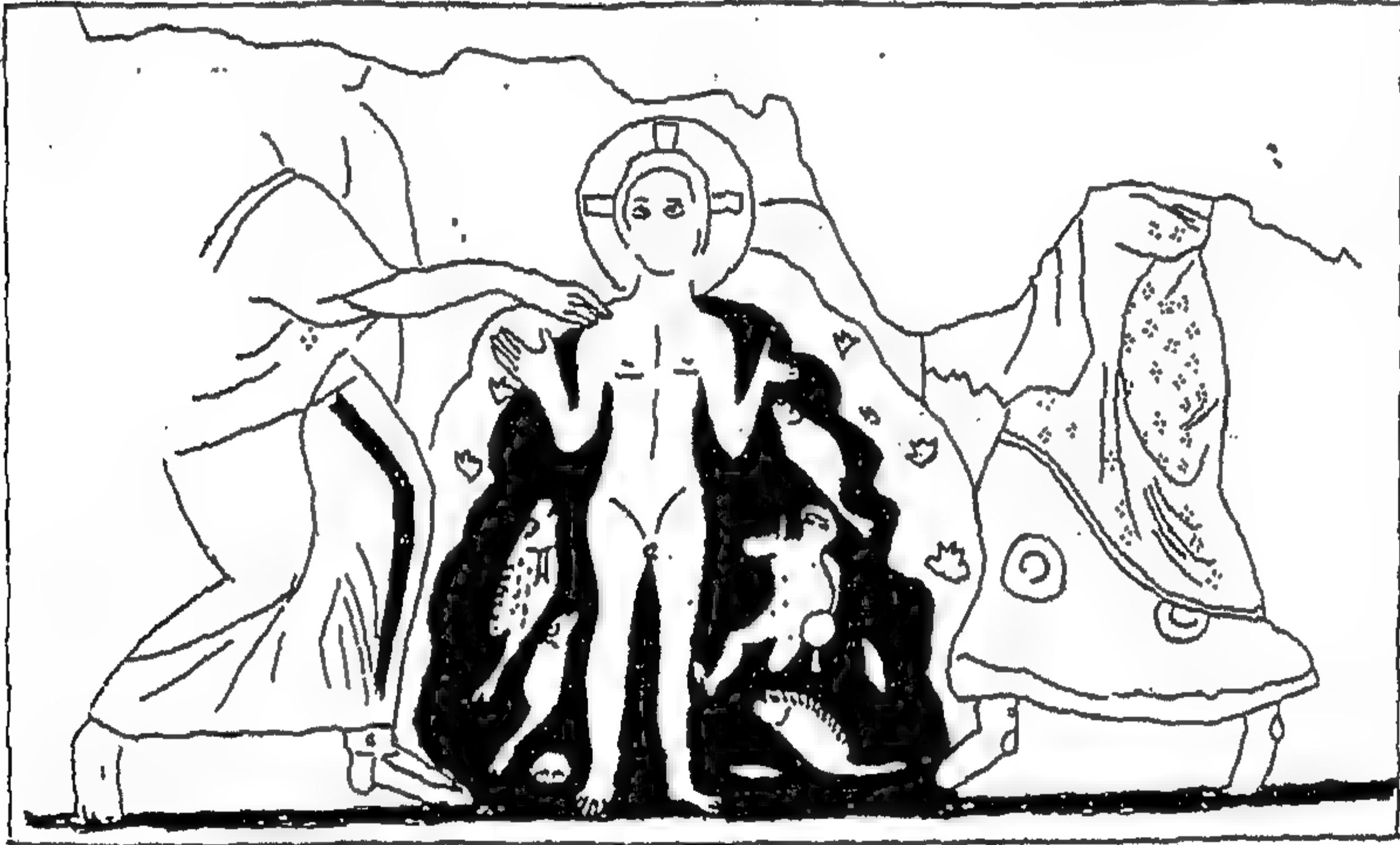
(I) صورت هنا مذبحة أطفال بيت لحم ، ونجد إلى اليسار جندي يمسك طفلاً عرياناً من شعره ويضربه بسيفه كما رقد طفل آخر عند قدميه ، ووقفت سيدتان بالقرب من المكان ، وقد رفعتا أيديهما في حالة تضرع وهما ترتديان ثوبين طويلين فوق قميصين وكل ثوب منهما تربطه منطقة جلدية أسفل الصدر ووقف جندي آخر قريباً من السيدتين .

(II) إليصابات ويوحنا : نرى إليصابات هنا ترتدى رداء خارجياً أصفر اللون تحت عباءة ذات لون بنى ، وتحمل يوحنا بين ذراعيها وهو مغطى بعباءة حمراء ، ونجد شخصين آخرين خلفهما ، أحدهما يرتدى رداء خارجياً أصفر اللون وعباءة بنية اللون ويحمل في يده عصا قصيرة بينما يرفع يده اليمنى في هيئة منح البركة .

(III) عماد السيد المسيح : وقف يسوع في مواجهة المشاهد عارياً ورافعاً يده ، ورسم نهر الأردن باللون الأسود وارتفع ماؤه خلف السيد المسيح رأسياً ليصل إلى مستوى الكتفين وتم تشخيص النهر في شكل شخص صغير الحجم يمسك في يده اليسرى شيئاً مستديراً وشيئاً غير محدد الملامح في يده اليمنى ، وتمتلئ الفراغات على كلا الجانبين بالأسماء ، ويقف يوحنا المعمدان إلى اليسار وقد وضع ذراعه الأيمن على كتف السيد المسيح ، وهو يرتدى رداء طويلاً بنصف كم ومزخرف بشرائط وهناك عباءة حمراء تنسدل على كتفه الأيسر وتغطي الجسم حتى الفخذ الأيمن وهو يرتدى صندلاً في قدميه ، وهناك شخص آخر إلى اليمين يحمل ثياباً وهو يرتدى رداء داخلياً طويلاً ذا طرف واسع ومزين بشريطين ، مع عباءة حمراء تغطي الجسم حتى مستوى الركبتين ويلبس خفاً في قدميه .

(ب) الحائط الشرقي :

- توجد هنا آثار منظرين ربما كانا يمثلان العشاء الرباني وعرس قانا الجليل .
- (I) مازال موجوداً هنا خمسة أشخاص جالسين حول مائدة نصف دائرية وقد إتكأ اثنان منهما على كنبه ، ووضع على المنضدة طائر في طبق ، وحوله أشياء يبدو لنا أنها أرغفة من الخبز .
- (II) توجد ثمانية قوارير ذات أعناق طويلة سبعة منها زرقاء اللون والثامنة جمراء اللون ، وهناك خادم يقدم كأساً إلى الأشخاص الجالسين حول المائدة .



لوحة رقم ٤٠ : باويط عماد السيد المسيح

(ج) الحائط الجنوبي :

نجد هنا شظيات مكسورة من الزخرفة حول فتحات النوافذ ، وهي تتضمن أغصان بعض النباتات خارجة من قرن في شكل متموج ، وبها مجموعات من الفواكه والطيور ، ونجد هنا أيضاً نفس الدرج الزخرفي بمصاحبة أسد في أحد المناظر وأبى الهول في منظر آخر ، وتتضمن العوارض العليا للنوافذ صور اثنين من الحيوانات أحدهما هو الفهد والآخر يمثل ظبياً أو غزالة ، وللمرة الثانية نجدها تتضمن زخرفة الدرج .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٢ : (انظر : Cledat, op.cit.,pp.11-15 and pls VI-XI) :

(أ) الحائط الجنوبي :

توجد حنية فى الركن الغربى تتضمن صورة لداود حاملاً الكأس ، ويظهر فى الصورة على هيئة شاب ينظر بكامل الوجه فى اتجاه المشاهدين وتحيط هالة نورانية برأسه ، وهو يرتدى ثوباً قصيراً بنصف كم ومزين بأشرطة ويمسك فى يده اليسرى كأساً يملؤها بالمغرفة ، ويحتل القسم الأيسر من المنظر قارورتان كبيرتان فوق حامل ، أما على اليمين فنجد وعاء بصلبى الشكل فوق حامل ذى ثلاثة أوعية أصغر حجماً وتظهر فى الخلفية تلال وتشكيلات نباتية خضراء تملأ الفراغات التى فى مقدمة الصورة ، وتتضمن الحنية التى فى الركن الشرقى من نفس الحائط صورة نسر .

(ب) الحائط الغربى :

يتضمن سلسلة من أشكال الرهبان وهم يرتدون جمعياً ثياباً بيضاء طويلة مربوطة بمناطق جلدية ومزخرفة بشريطين لكل ثوب ويقفون جميعاً مواجهين للمشاهد ونجد أربعة منهم متجهين بكامل الجسم نحو المشاهد بينما يمسك اثنان منهم درجاً فى اليد اليسرى لكل منهما وكذلك فإن كلاهما يرفع يده اليمنى .

وتوجد حنيتان فى هذا الحائط إحداهما تتضمن رسماً لنسر يمسك بمنقاره صليب العنخ ، وحول رقبتة قلادة كبيرة يتدلى منها صليب وهلال ، أما الحنية الثانية فإنها تتضمن رسماً للعدراء على العرش وهى تلبس ثوباً طويلاً يغطى رأسها وترفع يدها بعلامة البركة ، والطفل يسوع يجلس على ركبته وعلى كلا الجانبين نسر ملون باللون الأبيض .

(ج) الحائط الشمالى :

به حنيتان إحداهما تتضمن رسماً آخر للنسر والحنية الأخرى تتضمن ميدالية يرفعها ملاكان يرتديان ملابس طويلة تحت عباةتين واسعتين ويوجد فى داخل الميدالية

صورة نصفية للقديس يوحنا المعمدان ملتجياً وحول رأسه هالة وشعره طويل أسود اللون وهو يرتدى رداءً أصفر وعباءة مربوطة عند الصدر بمشبك وقد طرز على كتفيه الأيسر شكل الحرف « H » بأشغال الإبرة ، بينما نجد على الكتف الآخر ميدالية في داخلها حمل الله ، وهناك على جانبي الحنية صور ثلاثة رهبان يحمل كل منهم كتاباً في ثنية كوع الذراع الأيسر .

(د) الحائط الشرقي :

لم يتبين من الزخرفة إلا مايزين منها حنيتين فقط فنجد في إحداهما نسراً آخر وفي الأخرى صورة نصفية داخل ميدالية يحملها ملاكان وهي تمثل زكريا مميزاً بشعره ولحيته وهما باللون الرمادي ويرتدى نفس الملابس التي يرتديها القديس يوحنا في الميدالية الأخرى ، أما الإطار الخشبي الذي يحيط بالحنيتين فهو مزخرف بأشكال هندسية أو نباتية بسيطة كما غطيت الواجهتان الداخليتان لعقدى الحنيتين بأشكال هندسية ، وأحيطت كافة الرسومات التي على جدران هذه الحجرة بصفين من الزخارف فنجد في الصف العلوي نموذجاً محفوراً وفي السفلي نموذجاً آخر يتكون من أشكال المعين التي تحتوى على بعض النباتات مع حلية من الورود الصغيرة أو النباتات .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٣ : (انظر Cledat, op.cit., pp.17-18 and pl XII,to p

(أ) الحائط الشمالى :

يتضمن جزءاً من منظر يمثل عدداً من الأشخاص الواقفين في مواجهة المشاهد وقد وضعت صورة الشخص الذى على اليسار داخل إطار بيضاوى وهو يمسك عصا قصيرة بين يديه ، بينما يحمل الأشخاص الأربعة الآخرون الذين على يساره كتاباً في ثنية الكوع الأيسر لكل منهم .

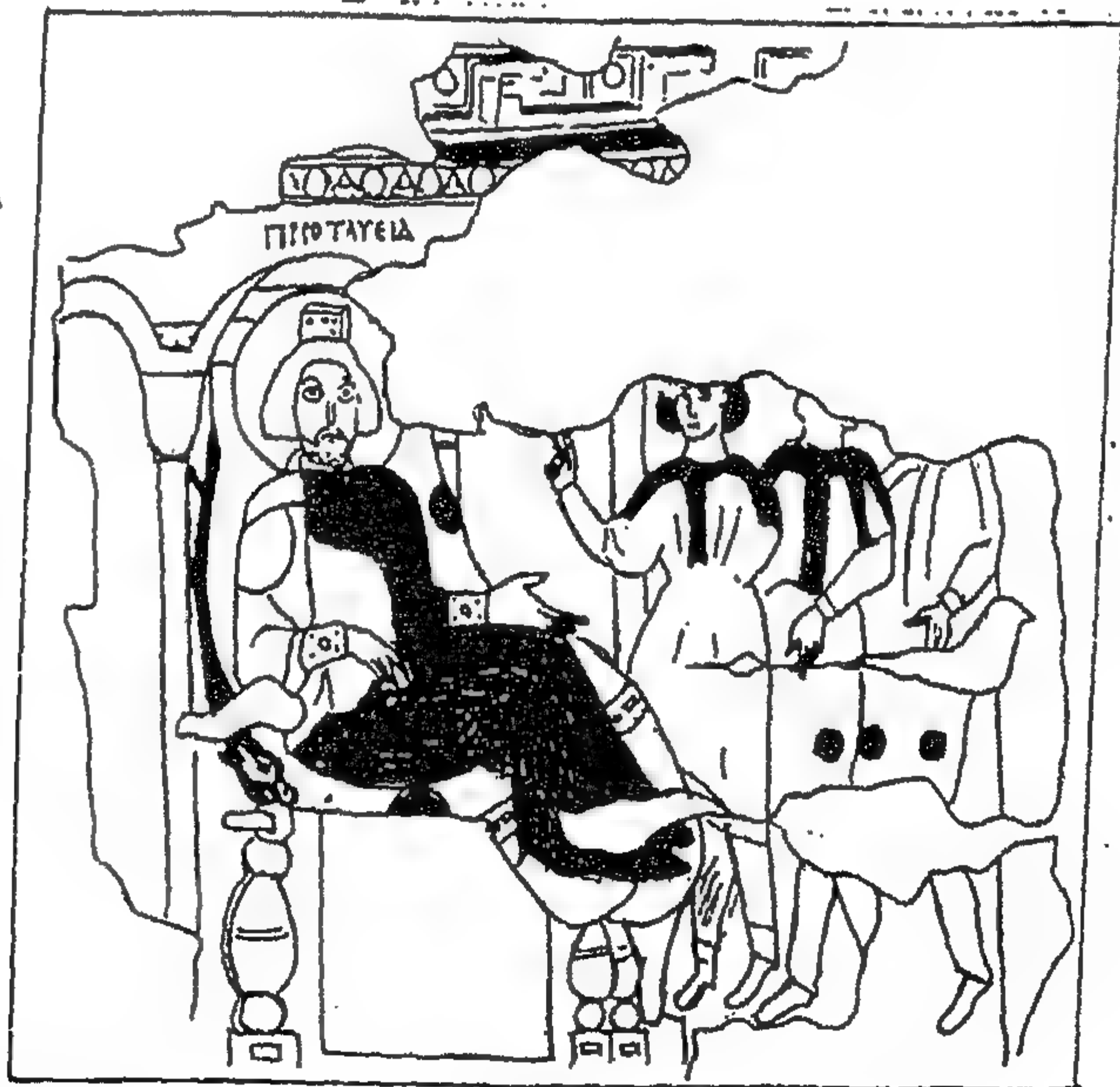
(ب) الحائط الغربى :

يتضمن سلسلة من الشخصيات الرهبانية ، يجلس ثلاثة منهم وعلى الجانبين أشخاص واقفون ولا بد أنهم يمثلون صوراً لمجموعة أبوالو وأنوب وفيب المعروفة .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٤ : (انظر : Cledat, op.cit.,pp.19-21 and pls XII and XIII

الحائط الشرقي :

يوجد فوقه رسم يمثل داود الملك وهو شيخ كبير السن بشعر أبيض ولحية بيضاء جالساً على العرش ومرتدياً رداء أبيض بكمين طويلين ومزخرف بشرائط ، مع عباءة أرجوانية تلتف حول العنق وتغطي الجانب الأيسر من الصدر والنصف السفلي من الجسم بما فيه القدمين ، ويقف أمامه ثلاثة شبان يلبسون ثياباً تصل أطوالها إلى الركبتين وذات أكمام طويلة ومزخرفة بشريط أصفر على شكل حرف "T" عبر الكتفين وينزل على الصدر مع خطين على الأطراف ويشد كل منهم رداءه بحزام عند الوسط ، أما سيقانهم فهي مغطاة بسر اويل يصل طولها إلى الكعبين كما يرتدون أحذية سوداء ذات رقبة طويلة ، ويرفع الشاب الأوسط يده نحو الملك داود ، أما الخلفية فهي تصور واجهة المبنى التي على شكل باكية .



لوحة رقم (٤١) : باويط : الملك داود

وبجوار هذا المنظر شظيات من منظر آخر تبين رجلاً عجوزاً واقفاً أمام مبنى ولا نستطيع أن نحدد الصلة بين هذين المنظرين .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٥ : (انظر : Cledat, op.cit.,p.25 and pls XIV and XV top) :

بقى هذا الرسم على قلب المقص بالحائط الشمالى ويمثل سبعة أشخاص ملتحين وحول رؤوسهم هالات نورانية ويجلس الثلاثة الذين فى الوسط على عرش كبير مع حشية وموطى للأقدام ، ويلبسون جميعاً ملابس بيضاء وعباءات طويلة مع صنادل فى الأقدام ويحمل كل منهم كتاباً فى يده اليسرى أما الذراع الأيمن فهو مرفوع بعرض الصدر ، وعلى جانبيه هؤلاء الثلاثة جلس شخصان آخران على كل من الجانبين ويحمل أحدهم كتاباً بالطريقة المعتادة .

أما الأشخاص الآخرون فإن اليد اليمنى لاثنتين منهم كانت هى الظاهرة وقد وضعت بعرض الصدر ، أما الشخص الرابع فقد وضع يديه أمامه بارتفاع الصدر ، بينما يتجه الإبهامان إلى الخارج وهؤلاء الأشخاص الواقفون يرتدون أردية طويلة مع عباءات تغطى الكتفين والنصف السفلى من جسم كل منهم ، وتمتلى الفراغات بتشكيلات من الأزهار .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٧ : (انظر : Cledat, op.cit.,pp.38-41 and pls XVI and XVII) :

توجد بقايا رسم يمثل صيد الغزال ونرى فى الوسط غزالتين تقفزان واقفتين على الأرجل الخلفية وإلى اليمين يقف اثنان من الصيادين واثنان آخران إلى اليسار وقد فقدت رؤوس ثلاثة منهم ويرتدى الشخص الذى فى أقصى اليسار رداء يصل طوله إلى الركبتين وطرفه مطرز بأشغال الإبرة ، وحذاء ذا رقبة طويلة ، ويليه شخص ينحنى إلى أسفل ، ويلبس رداء أخضر يصل طوله أيضاً إلى الركبتين وقد زخرف طرفه بشريط أسود عريض به زخارف بيضاء وشرائط أخرى مشابهة عند الكتفين والإسورتين ، وقد ربط الرداء بحزام عند الوسط ويغطى الرجلين سروال أبيض به نقط سوداء ومربوط مع الحذاء الأسود بسير يمر تحت القدمين وكذلك فإن الشخصين اللذين إلى اليمين يلبسان ملابس مشابهة مع اختلاف الألوان ، فنجد السراويل بيضاء لدى أحدهما بينما هى حمراء لدى الآخر ، كما أن الرداء أحمر لدى أحدهما بينما هو أبيض لدى الآخر ويحمل أحدهما سيفاً إلى جانبه أما الخلفية فتشغلها الأشجار وبعض التشكيلات النباتية المدببة .

ويقع تحت هذا المنظر صف آخر من الزخارف يتكون من صور نصفية داخل ميداليات وتفصلها عن بعضها تشكلات نباتية وهي جميعها متماثلة، تمثل شاباً يرتدى رداء وعباءة تلتف حول الرقبة وتغطي الكتف الأيسر ، أما الميدالية التي على اليمين فإنها تتضمن صورة نصفية لرجل في الوضع الجانبي وهو يمسك بكتاب مفتوح ، ويظهر أمامنا بعض شظيات من منظر آخر يمثل صيد فرس النهر ، وهو يتكون من شاب يمسك رمحاً وهو يركب أحد حيوانات فرس النهر بينما يحاول شاب آخر أن يصيد الحيوان بحبل في طرفه أنشطة .

الكنيسة الصغرى رقم ٣٨ : (انظر : Clèdat, op.cit., p. 41 and pl.XVI, bottom :

الحائط الجنوبي :

يتضمن القسم السفلي من منظر يمثل حيواناً جالساً ربما كان أسداً ويلف حول أسفل بطنه ما يبدو أنه سلسلة أو عدة لجام ويقف شخص على كل من جانبيه ، ونجد أن الشخص الذي إلى اليمين في وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وهو يرتدى رداء بني اللون ، بينما نستطيع الحكم على الشخص الذي إلى اليسار بالنسبة لموقع قدميه أنه في وضع جانبي وهو يرتدى كذلك رداء طويلاً والشخصان عاريا الأقدام ، ويوجد تحت هذا المنظر شريط ثلاثي الأبعاد يشغله تصميم محفور في الخشب تقطعه أقسام مربعة على مسافات متقاربة وتتضمن طيوراً وفاكهة ، إلخ ونرى تحت هذا الشريط صفّاً غائراً من أشكال المعين يتضمن كل منها أوراقاً نباتية .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ : (الكنيسة رقم ٤٢ ، ٥١ نجد وصفاً موجزاً لهما

في رسائل :

(Academie des inscriptions et Belles Lettres, Comptes Rendus, 1904 , p.517ff).

نجد في حنية بالحائط الشرقي النصف السفلي من صورة السيد المسيح في المركبة وتظهر لنا عجلتان تحت المركبة ، وجناح على كل من جانبيها يتضمن رأس أسد إلى اليسار ورأس عجل إلى اليمين وقد جلست تحتها العذراء وهي ترضع الطفل يسوع وهي تحمله على ذراعها الأيمن وتقدم له صدرها وهي تسنده بيدها اليسرى وترتدى ثوباً طويلاً يغطي رأسها ، ويقف الرسل على كلا الجانبين وهم يرتدون ملابس

يصل طولها إلى الكعبين وهم ينظرون نحو المشاهد بوجه كامل الاستدارة ويمسكون كتباً بالطريقة المعهودة ، وهم جميعاً ملتحون وحول رؤوسهم هالات نورانية وقد زخرفت ملابسهم بأشرطة كما يرتدون فوقها عباءات ملتفة حول الكتفين وحول الوسط لتغطي الفخذين .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٥ : توجد تفاصيلها فى :

(CRAIBL, 1904, p.523 abd PL.2., also A. Grabar, Martyrium, Vol. 3, pls. LIV 2 & 3, and LVII, 3, and vol.2, p. 221 FF).

يبين الرسم الذى فى حنية الحائط الشرقى السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة السماوية ولم يتبق من الرسم سليماً إلا الجزء السفلى من جسم السيد المسيح وتظهر عجلة على كلا جانبي المركبة كما يبرز أيضاً جناح من كلا الجانبين ويمتلى كل من الجناحين بالأعين ، ويحمل أحد الجناحين رأس أسد والآخر رأس عجل ، ويقف شخص ملتج عند كل جانب من جانبي المركبة ورأسه متجه إلى الأمام ويلبس كل من الشخصين رداء خارجياً وعباءة وكلتا العباءتين مزخرفة بالصلبان ، ويمسك الشخص الذى على اليسار القربان بينما يحمل الآخر الكأس ، ومن المحتمل أن يكون هذان الشخصان هما بطرس وبولس^(٨) وقد شغلت الفراغات التى فى القسم العلوى بنجوم على شكل الورود الصغيرة ، أما فى الأسفل فى الوسط فنجد صورة النبی حزقيال ويبدو وكأنه يلقي بنفسه على الأرض وهو يرتدى ثوباً قصيراً يصل إلى الكعبين ويربطه بحزام عند الوسط ويضع عباءة تنسدل على ظهره ، وسراويل ملتصقة بالساقين وقبعة على شكل مخروط ، ويقف الرسل إلى جانبيه بعضهم فى شكل أمامى بوجه كامل الاستدارة وبعضهم يرفع علامة البركة ويشير إلى السيد المسيح أو يركع كما هو ظاهر فى أحد الأوضاع ، وهم جميعاً يرتدون رداء خارجياً ذا كمين طويلين مزخرف بصليب على الصدر ، ويرتدى عباءة تغطي الكتفين والنصف السفلى من الجسم حتى مستوى الكعبين .

الكنيسة الصغرى رقم ٤٦ :

(CRABIL, 1904, P. 524 and Pl.3, A. Grabar, op. cit, vol.3 pl.LVI)

تتضمن الحنية التى فى الحائط الشرقى رسماً كبيراً للسيد المسيح جالساً على العرش وملتحياً داخل المركبة السماوية ، ومرتدياً ثوباً فضفاضاً فوق الرداء الداخلى ،

وقدماه عاريتان ويده اليمنى مرفوعة فى هيئة منح البركة بينما تمسك يده اليسرى كتاباً ، ونجد أن بقية القسم العلوى قد أتلقت تماماً ، أما فى الأسفل فقد وقفت السيدة العذراء فى وضع أمامى بكامل الوجه وهى تنظر إلى أعلى ، وترتدى ثوباً طويلاً مع عباءة فوق صدرها وكتفها ويقف على كلا الجانبين التلاميذ ، بعضهم عند قدميها والآخرين يوجهون رؤوسهم فى اتجاهات مختلفة ويمدون أيديهم نحو السيد المسيح ، ويقف أحد الرهبان على كلا جانبي الصورة ونجد أن الذى يقف إلى اليسار يحمل مفتاحاً وهو الأخ يسطس أما الذى على اليمين فهو الأخ أنطونيوس .

الكنيسة الصغرى رقم ٥١ : (2). A. Graber, op.cit. 4, PP. 523-526 and pl. 4, CRAIBL, 1904,

(أ) الحائط الشرقى :

يكشف لنا رسم الحنية عن شخص السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة السماوية وقد أتلقت الرأس التى فى الصورة ، ويمسك كتاباً مفتوحاً فى يده اليسرى ويرفع علامة منح البركة بيده اليمنى ، وتوجد ثلاثة أجنحة على كل من جانبي المركبة وفوقها ميداليتان كبيرتان بهما رأس أسد ورأس عجل ويحمل مجمرة فى يده الأخرى ، بينما يشير الشخص الذى على الجانب الأيمن إلى شخص آخر تحت عجلات المركبة .

(ب) الحائط الشمالى :

صورت على هذا الحائط أربع قصص من حياة العذراء مريم :

(I) بشارة الملاك للعذراء : تظهر العذراء على العرش مرتدية حجاباً مع ثوب أحمر وتمسك بقطعة من أحد العناصر غير المعروفة ، ويقف رئيس الملائكة جبرائيل أمامها وفى يده صليب .

(II) زيارة العذراء لأليصابات : يقف القديس يوسف إلى يمين أحد المبانى الذى تخرج منه القديسة أليصابات وهى ترحب بالعذراء .

(III) مبارحة منزل أليصابات : تظهر العذراء وهى تركب فرساً أبيض يقوده رئيس الملائكة جبرائيل .

(IV) ميلاد السيد المسيح : العذراء ترقد على سرير وتقف أمامها سالومي وتمد يديها لاستقبال الطفل بينما يقف ملاك على يسار السرير ، والمنظر غير كامل ولم يظهر فيه الطفل يسوع ، وفوق هذا المنظر رسم آخر يمثل ثلاثة أشخاص جالسين على عروش هم أبوللو وأنوب وفيب ، ونرى ملاكين واقفين خلف أبوللو كما يقف على الجانب الآخر من هؤلاء الثلاثة بعض الرهبان الآخرين .

الحجرة رقم ١ : (انظر : J. Maspero, MIFAO, LIX, PP. 12-16 and pls. V-VIII) :

الحائط الشرقي :

يتميز البرواز الذي يحيط بالعقد فوق الحنية بأن له أربعة صفوف من الزخرفة فوق بعضها البعض والصف السفلى منها عبارة عن تصميم محفور في الخشب ويتضمن الصف الثاني سلسلة متواصلة من أنصاف الدوائر ، بينما يتضمن الصف الثالث فرعين طويلين من فروع النباتات وبهما أوراق تتقابل عند قمة العقد ، ويتضمن الصف العلوى سلسلة من أوراق الشجر بالتبادل مع أشكال نباتية أخرى ، أما وصلات العقد فيملؤها تصميم نباتي متموج يتضمن أزهاراً حمراء وصفراء ، ويوجد نفس التصميم في القسم الأفقى فوق تاج العقد .

ويوجد في داخل الحنية شظيات من بقايا رسم فهناك إلى اليمين ملاك مجنح ضاع نصفه العلوى، ويحمل عصا قصيرة حمراء ونموذج كرة أرضية أو قرص أخضر، ويلبس رداء أبيض يصل إلى الركبتين ومزين بشريط أصفر عند طرفه ودائرتين زخرفيتين ، والرداء مربوط بحزام عند الوسط وتظهر العباءة منسدلة فوق الظهر ويلى ذلك الملاك شخص تحيط برأسه هالة نورانية ويقف في مواجهة المشاهد مرتدياً رداء أصفر اللون يصل طوله إلى الكعبين وعباءة بيضاء تغطي الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويلبس صندلاً في قدميه وتزين طرف الرداء ثلاثة صلبان ، كما وضع رسم صليب آخر عند الرقبة ، ويوجد إناء كبير قائم على سيقان بينه وبين الشخص التالى له أما الشخص الذى يظهر بعد هذا الإناء فيحمل مجمرة في يده اليسرى ويرفع يده اليمنى وهو يرتدى رداء أصفر اللون يصل طوله إلى بطن الساقين ومزخرف بثلاثة صلبان عند حافته وصليب آخر عند الرقبة ، وهناك عباءة تغطي الكتفين مع الأجزاء العليا من الذراعين والصدر والظهر ويرتدى صندلاً في قدميه ويقف خلفه شخص له

جناحان يحمل عصا قصيرة ونموذج كرة أرضية ويرتدى رداءً أبيض يصل طوله إلى الكعبين به شريط أحمر وطرفه أصفر مع دائرتين زخرفيتين وتغطي عباءته الكتفين والوسط والفخذ الأيمن ويلبس في قدميه خفاً ، وتظهر العذراء مريم في أقصى اليسار وهي ترتدى رداءً طويلاً وتجلس على عرش مرصع بالجواهر مع وسادة حمراء .

الحجرة رقم ٥ : (انظر : Maspero, op. cit., pp.18 - 19 and pls. XI, d - XIV)

الحائط الشرقي :

يوجد على إحدى الركائز صورة نصفية داخل ميدالية وتحيط برأس الصورة هالة نورانية ، وقد لونت الرأس واللحية باللون البنّي والملابس باللون الأبيض ، وقد أتلّف القسم العلوي من الرسم الموجود في الحنية ، كما أتلّف الصف السفلي أيضاً ، ولكنه يبين العذراء في الوسط وهي ترتدى ثوباً طويلاً وظهر ثلاثة أشخاص على كلا الجانبين.

الحجرة رقم ٦ : (انظر : Maspero, op.cit., pp. 20-23 and pls. XV-XXV) :

زخرفت حوائط هذه الحجرة بألواح كبيرة مربعة أو مستطيلة تمتلئ بتصميمات هندسية وقد بقي سليماً فوقها في بعض المواضع ثلاثة صفوف غائرة من نفس الزخرفة .

تضمنت الحنية التي في الحائط الشرقي واحداً من أكثر الصفوف كمالاً فنجد في القسم العلوي صورة للسيد المسيح على العرش داخل المركبة والعرش مزود بوسادة وموطى للأقدام ويمسك السيد المسيح في يده اليسرى كتاباً مفتوحاً كتبت عليه بالقبطية كلمات «قدوس .. قدوس .. قدوس» بينما ارتفعت اليد اليمنى في هيئة منح البركة ويبدو السيد المسيح ملتجئاً ويرتدى ثوباً ذا كمين طويلين مع شرائط على الأسورتين وعلب بأشغال الإبرة عند الرقبة وهناك عباءة تغطي الكتفين وصندل في القدمين ، أما المركبة فكانت لها أربعة عجلات وأربعة أجنحة تبرز من الجانبين وهي تمتلئ بالأعين وتتضمن رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين المذكورين في سفر الرؤيا ، وجه الإنسان في أعلى اليسار ، ووجه النسر في أعلى اليمين، ووجه الأسد في أسفل اليسار ، ووجه العجل في أسفل اليمين ، بينما تندلع النيران عند قاعدة المركبة ويقف رئيس الملائكة جبرائيل إلى اليسار ورئيس الملائكة ميخائيل إلى اليمين ، وكلاهما عارى القدمين ويرتدى رداءً

أبيض طويل وعباءة تغطي الكتفين والوسط والفخذين ، وتنبسط أيديهما مفتوحة أمامهما ويوجد هناك فى أعلى الصورة ميداليتان تحتويان على نموذجين للشمس والقمر .

وتمتلئ الفراغات بنجوم على شكل زخارف الورود الصغيرة أما فى وسط الصف السفلى فنجد العذراء على العرش المطعم بالجواهر والمزود بوسادة وموطئ للقدمين ، وترتدى رداء طويلاً يغطي الرأس وتحمل الطفل يسوع على ركبته اليسرى، وهو يحمل درجاً فى يده اليسرى بينما يمد يده اليمنى مع فتح إصبع الإبهام ويحيط بالعذراء من اليمين واليسار أربعة عشر شخصاً وجميعهم ملتحون وهالات النور حول رؤوسهم كما يحملون كتباً حسب الوضع المعتاد ويحمل اثنان منهم أشياء إضافية ، فنجد القديس بطرس يحمل مفتاحاً فى يده اليسرى بينما يحمل القديس بولس فى يده اليمنى عكازاً يعلوه صليب ونلاحظ أن ملابسهم متماثلة ومكونة من رداء طويل يصل إلى الركبتين مزين بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين إلى الطرف السفلى وشريطين على الإسورتين ، مع عباءة تغطي الكتفين والوسط والفخذ الأيمن والركبة ، أما الأردية الداخلية فهى بيضاء بينما لونت العباءات باللون الأحمر أو الأصفر وهم جميعاً يرتدون أخفافاً فى أقدامهم ونجد أن القدم اليمنى بالنسبة لكل من الشخصين المتجاورين متقاطعة مع القدم اليسرى وتوجد سلسلة من الصور النصفية التى تمثل الفضائل حول الإطار المحيط بعقد الحنية ، وجميعها مرسومة داخل ميداليات كما نرى صورة لامرأة عرافة وتنشغل الفراغات التى بين الميداليات بالورود الصغيرة .

الحجرة رقم ٢٠ (انظر : Máspero, up.cit., pp.31-32 and pls. XXXI-XXXIV) :

الحائط الشرقى :

نجد التشكيل المعتاد داخل الحنية بالرغم من أنه ينقسم هنا إلى صفيين ، ونرى السيد المسيح جالساً على العرش فى المركبة السماوية وقد اتخذ العرش وموطئ القدمين المصاحب له اللون الأخضر ، بينما تميزت الوسادة باللون الأحمر ويمسك كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، بينما يرفع اليد اليمنى بعلامة منح البركة ويتلامس الإصبع الإبهام مع السبابة^(٩) ويرتدى رداء تحت العباءة الأرجوانية التى تغطي الكتفين والنصف الأسفل من الجسم ويلبس صندلاً فى قدميه ويخرج من المركبة جناحان

ممثلان بالأعين على كلا الجانبين ونجد كذلك آثار رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدة واضحة عليها ، وهناك على كلا جانبي المركبة ميداليتان تحتويان على نموذجين للشمس والقمر ، أما الصف السفلى الذى لا ينفصل عن الصف العلوى فيتضمن صورة العذراء فى الوضع المواجه للمشاهد وهى ترتدى رداء طويلاً مع عباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويحيط بها على الجانبين عدد من الأشخاص الواقفين مازال خمسة منهم بحالتهم الأصلية وهم على يسار العذراء بينما يقف ستة آخرون على اليمين وهناك خمسة أشخاص آخريين يشكلون صفًا ثانيًا فى الخلف ، منهم ثلاثة إلى اليمين واثنان إلى اليسار ومن بينهم ملاكان مجنحان وفيما عدا الشخص الذى يقف إلى يمين العذراء مباشرة فإن جميع الأشخاص يسيطون اليد اليسرى عبر الوسط ويرفعون اليد اليمنى إلى الصدر مع فتح الإبهام ، أما الشخص المستثنى فربما كان هو القديس بطرس ويحمل كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ومفتاحاً فى يده اليسرى ، ويرتدون جميعاً أردية داخلية بيضاء مزخرفة بأشرطة من الأرجوان تمتد من الكتفين إلى الطرف السفلى وشريطين على الأسورتين مع عباءات بيضاء فوق الكتفين والوسط والفخذ الأيسر ويوجد فوق الحنية إلى اليسار صورة شخص وحده وهو الأنبا إرميا على المنبر ، وهو ملتج وتحيط برأسه هالة نورانية ، ويلبس رداء طويلاً يصل إلى الكعبين وعباءة تغطى الكتفين والظهر والصدر بحيث تترك ثغرة على شكل حرف « V » عند الرقبة ، وهناك عكاز فى اليد اليسرى بينما ترتفع اليد اليمنى بعلامة منح البركة .

الحجرة رقم ٢٧ : (انظر : Maspero, op.cit., pl . XII) :

الحائط الشمالى :

بقى من اللوحة المرسومة على هذا الحائط صورة القديس مينا وهو يلبس رداء يصل طوله إلى الركبتين وطرفه مطرز بأشغال الإبرة مع عباءة تنسدل على الظهر ويلبس فى قدميه حذاء مزركشاً برقبة طويلة وحوله أربعة جمال يبرك اثنان منهما على يساره واثنان على يمينه .

الحجرة رقم ٣٠ : (أنظر : Maspero, op.cit., pp. 37-38 and pls XLII-XLV) :

الحائط الشرقي :

يوجد رسم محطم في الحنية يمثل العذراء على العرش ، وهي ترضع الطفل يسوع وقد احتضنته في ذراعها الأيمن وقدمت صدرها المكشوف إلى فمه بيدها اليسرى وقد أمسك الطفل يسوع ذراعها الأيسر بكلتا يديه ، وهي ترتدى رداء أرجوانياً وعباءة أما الهالة التي حول رأسها فقد نقش في جانبها رمزان (لم يستدل المؤلف على المعنى المقصود بهما وليس لهما مثل في الحروف أو الرموز القبطية - المترجم) .

الحائط الجنوبي :

رسم الملاك الذي يحمي الفتية الثلاثة في أتون النار وقد وقف الملاك في مواجهة المشاهد بوجهه المستدير استدارة كاملة وبجناحين كبيرين وهالة نورانية مع رداء داخلي واسع يصل إلى الكعبين مع رفع الرداء العلوي إلى الصدر ليشكل عشاءاً للفتية الثلاثة الذين رفعوا أذرعهم اليمنى عبر صدورهم .

الحجرة رقم ٤٠ : (انظر : Maspero, op.cit., pp.140-142 and pls. XLVII, B - L) :

الحائط الشمالي :

يوجد فوق رسم يضم عشرة أشخاص واقفين ، ورسم تحتهم شريط من الورود الصغيرة داخل ميداليات مع تشكيل نباتي بين الميداليات والشخص الذي في الوسط هو رابع رؤساء الملائكة سوريال^(١٠) ويتميز بجناحين كبيرين لونهما بني ، ونموذج الكرة الأرضية في يده اليسرى وفي يده اليمنى عكاز يعطوه صليب ، وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين مزخرف بشريط عريض عند الحافة ووضع البليز المزخرف حول الكتفين مع امتداده حتى القدمين ، وهناك خمسة أشخاص على يمينه نجد من بينهم أربعة ملتحين وحول رؤوسهم هالات نورانية ويحمل كل من هؤلاء الأربعة كتاباً بالأسلوب المعتاد ومنهم بطرس الذي يحمل أيضاً مفتاحاً في يده اليسرى ، وهم يرتدون أردية يصل طولها إلى الكعبين مع عباءة فوق الكتفين والذراع الأيسر والوسط والفخذ الأيمن أما الشخص الخامس وهو «الأنبا يوحنا الجندى» فهو حليق الوجه ويحمل في يده اليسرى عكازاً يعطوه صليب ، ويرتدى رداء ذا كمين طويلين يصل طوله إلى الكعبين

ومزين بشريط على شكل حرف « T » عند الكتفين والصدر ويحيط بهذا الرداء حزام عند الوسط ، مع عباءة تلتف حول الرقبة ومربوطة في الجانب الأيمن وتغطي الجانب الأيسر من الصدر والذراع الأيسر والظهر ، ويقف إلى يسار رئيس الملائكة سوريال أربعة أشخاص منهم ثلاثة ملتحون ويحملون كتباً ويرتدون ملابسهم بنفس الطريقة التي يرتدى بها الأربعة الذين على الجانب الآخر ملابسهم ، أما الشخص الأخير فهو راشيل رئيسة أحد أديرة الراهبات وكانت تحمل كتاباً وتحيط برأسها هالة نورانية ، وتتكون ملابسها من رداء طويل ترتديه تحت عباءة تغطي الرأس والكتفين والنصف العلوي من الجسم وتلبس صندلاً في قدميها .

الكنيسة الجنوبية :

خصصت فقرة ضمن تقرير الحفائر تختص بعناصر النحت والعمارة (MIFAO XIII) ، وتظهر إحدى اللوحات الزخارف المرسومة على الحائط الشرقي للكنيسة وهي اللوحة رقم PL. LXVIII - أي رقم ٦٨ ، ومن الواضح أن القسم السفلي من هذا الحائط ينقسم إلى سلاسل من الصفوف التي يعلو بعضها البعض الآخر والتي تشغلها الزخارف الهندسية وفي أعلى اللوحة يوجد رسم للسيد المسيح على العرش وعلى جانبيه يقف الرسل بمعدل خمسة في كل جانب واثنان آخران إلى جانبه مباشرة ، وهذا الرسم غير سليم تماماً ولكنه يظهر لنا أن جميع الرسل تحيط برؤوسهم هالات نورانية وأن السيد المسيح كان ملتحياً ويلبس عباءة يصل طولها إلى الكعبين ، وتظهر فوق رأس السيد المسيح مباشرة الأجزاء السفلية لشخصين واقفين بمعدل شخص واحد على كل جانب .

وهناك على الحائط الجنوبي بالقرب من طرفه الشرقي بقايا صف من الأشخاص الواقفين (اللوحة رقم ٦٧) .

الكنيسة الشمالية :

لم ينشر العلماء الذين قاموا بالحفائر شيئاً عن لوحات هذه الكنيسة ولكن كليات يشير إليهم في موضوعه عن باويط وهو المنشور في قاموس كابروول وايلكيرك (المجلد الثانى - الجزء الأول - العمود ٢١١) حيث يقدم أيضاً نسخة من صورة أحد الأشخاص (الشكل رقم ١٢٦٣) ويذكرهم تورب أيضاً في موضوعه الخاص بتاريخ إنشاء وهجر الدير^(١١) ويبدو لنا من موضوع كليات أن اللوحات كلها موجودة على الأعمدة التى بالكنيسة ، أما الموضوعات التى تظهر فيها فهى : السيد المسيح - العذراء مريم والطفل يسوع - الملك داود - القديس جرجس - ورئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل (العمود رقم ٢٢٢) أما الشخص المصاحب للنص فهو القديس جرجس ، وتحيط برأسه هالة نورانية ونجد أن شعره ينسدل على رقبتة من الخلف وأنفه طويل مع منخارين تكوينهما بديع ويرتدى حلة عسكرية مع عباءة حول كتفيه ويوجد سيف معلق فى جانبه .

ونجد على صفحة ١٧٣ من الموضوع الذى نشره تورب أحد رؤساء الملائكة وهو يشبه فى ملامحه القديس جرجس ولكنه يتميز بالجنحين وتجد هالة نورانية حول رأسه ويرتدى رداءً مع عباءة تنسدل على كتفه الأيسر ومربوطة عند الوسط ولم نستطع التعرف إلى أية تفاصيل أخرى ، وتبين الصورة الفوتوغرافية التى على صفحة ١٧٤ من نفس الموضوع رسم شخص ولكن الرأس محطمة وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريطين يمتدان من كتفى الرداء حتى طرفه السفلى مع عباءة تغطى الوسط والبطن ويلبس صندلاً فى قدميه ويبدو واقفاً على منبر صغير .

وقد نشر جرابر موضوعاً آخر لم يسجل لدى العلماء الذين قاموا بالحفائر^(١٢) ويدور حول الإطار الخشبي الذى يتكون قسمه العلوى من صورتين نصفيتين داخل ميداليتين ويفصل بينهما أزهار وأوراق نباتات وتمثل إحدى الصورتين رجلاً ملتجئاً وتحيط برأسه هالة نورانية ويضع تاجاً ، أما الصورة الأخرى فتمثل سيدة تحيط برأسها هالة نورانية ، أما فى الجزء السفلى فهناك إلى اليسار ميدالية أخرى تتضمن صورة نصفية تمثل هابيل الصديق وحول رأسه هالة نورانية وملتجئاً ويحمل عكازاً عليه صليب وذلك فى يده اليمنى ، أما يده اليسرى فتحمل عكازاً آخر أقصر من الأول فى نهايته العليا ما يشبه جمجمة صغيرة ، ويلبس رداء يصل إلى الكعبين ومزود بكمين طويلين مع زخارف فى حافته وعلى الإسورتين ، ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين

ومزود بكمين طويلين مع زخارف على حافته وعلى يساره شكل نصفى لسيدة فى وضع مواجهة المشاهد وتحيط برأسها أيضاً هالة نورانية ويصحبها نقش يقول أنها (القديسة ... ؟) ويليها شخص آخر فى وضع الوقوف ، تحيط برأسه هالة نورانية ويحمل فى يده اليمنى صولجاناً أو قلماً وفى يده اليسرى درجاً ويلبس رداءً طويلاً يصل إلى الكعبين مزين بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى مع عباءة تغطى الكتف الأيسر والوسط والفخذ الأيمن ، ويلبس خفاً فى قدميه والنقش المصاحب له يقول «أبونا متياس» وهناك تحت هذين الاثنين آثار صف سفلى مشغول بأشكال هندسية .

إن القائمة السابق شرحها تختص فقط باللوحات الجدارية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن لدينا أيقونتان مشهورتان من باويط أيضاً تمثل إحداهما السيد المسيح والقديس مينا^(١٢) وهما فى مواجهة المشاهد ويضع السيد المسيح يده اليمنى على كتف القديس، ونرى القديس مينا هنا عارى القدمين ، ويلبس رداء يصل إلى الكعبين مزخرف بشريطين من الأرجوان يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى ، يلتحف بعباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويمسك فى يده اليسرى درجاً أما يده اليمنى فهى مرفوعة علامة على الحديث أو التنبؤ ، ويظهر السيد المسيح هنا بشعر طويل مسترسل ولحية منسقة الأطراف ويرتدى ثوباً أرجوانياً طويلاً تحته رداء داخلى يظهر فقط من فتحة الرقبة ويحمل كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، أما الهالة التى تحيط برأسه فتتخذ شكل صليب كبير ، وتتميز الخلفية باللون الأخضر بينما نجد أن لون القسم العلوى هو اللون الأحمر القانى .

الأيقونة الثانية تشمل صورة نصفية تمثل الأنبا إبراهيم^(١٤) وتحيط برأسه هالة نورانية ويمسك بيده اليسرى كتاباً ويرفع يده اليمنى بعرض الصدر ، ونجد أن شكل الوجه والرأس يسترعى الانتباه فالرأس عليها قبة ، والخدان غائران ، أما العينان فإنهما كبيرتان ومحملتان والفم يتجه إلى أسفل عند الركنين بحدة ، أما الأذنان فإن حجمهما غير عادى وتتدلى لحيته على صدره .

التاريخ :

إن الحدود الزمنية التي انحصرت بينها الفترة التي أنجزت خلالها لوحات باويط تتراوح ما بين الربع الأخير من القرن الرابع والنصف الأول من القرن الثاني عشر وهي نفس الفترة التي ينحصر فيها تاريخ تأسيس الدير وتاريخ هجره^(١٥) ولم يتبق من المباني الأصلية إلا القليل ونتيجة لذلك فإن الفن الذي ينتمي إلى الفترة المبكرة إذا كان هناك فن بالفعل ، لم يمثل فيها ، ويبدو لنا أن من المشكوك فيه عند الطرف الثاني من التدرج الزمني ما إذا كان هناك نشاط فني مكثف خلال الجزء الأخير من المعيشة بالدير من عدمه ، ويأتي إلينا آخر نص مؤرخ من النصف الأول من القرن الحادي عشر ولكن من الواضح أن التجمع الرهباني كان أخذاً في الاضمحلال تدريجياً قبل تلك الفترة بقليل ، وعند أواخر القرن التاسع أصبح التنظيم مفككاً^(١٦) ولولا الرسوم التي على الأعمدة في الكنيسة الشمالية لكان من الجائز استبعاد هذه القرون الأخيرة تماماً وعموماً فإن تورب يفترض أن هذه الرسوم قد أنجزتها نفس الأيدي الأرمينية التي كانت مسئولة عن لوحات الفريسكو بالدير الأبيض مما جعله يعيدها إلى سنة ١١٢٤ للميلاد^(١٧) ولسوء الحظ فإن هذا التصريح قد أجرى بطريقة غامضة دون أن يحدد المؤلف نقاط الاتصال المفروضة بين المجموعتين ، وبالنظر إلى الحالة التي تبدو عليها لوحات الدير الأبيض واستحالة دراسة كافة لوحات الفريسكو الموجودة في باويط تصبح المقارنة شديدة الصعوبة بأية حال من الأحوال ، وعلى وجه الخصوص فإن خصائص الوجه لدى الشخصيات المرسومة في لوحات الدير الأبيض لا يمكن تحديدها بوضوح ، ولذلك فإن أكثر العناصر تعبيراً غير موجودة وبقدر استحالة المقارنة فإن التطابق الزمني المقترح يصبح غير مقنع ، ويبدو لنا أن صورة رئيس الملائكة ميخائيل الموجودة على صفحة ١٧٣ من موضوع تورب يرتدى فيها زياً مختلفاً عن الزي الذي يرتديه الملاك في لوحة المحراب بالدير الأبيض ، ومن جهة أخرى فإن السيد المسيح في الصورة التي بالدير الأبيض يرتدى عباءته بنفس الطريقة التي استخدمت بالنسبة للشخص المبين على صفحة ١٧٤ من نفس موضوع تورب .

أما السؤال الذي يتحتم علينا طرحه فهو يدور حول ما إذا كانت لوحات باويط قد أنجزت منذ فترة متأخرة في تاريخ هذا التجمع الرهباني عند ما كان الدير مستخدماً لإقامة عدد من الرهبان غير المتوحدين أم لا ؟ ومن الممكن مناقشة القول بأن ملامح معينة لهذه اللوحات تعكس الممارسات المبكرة في فن الأيقنة ومنها على سبيل المثال الشعر الكثيف الذي يتميز به رؤساء الملائكة والذي يشكل إطاراً متناسقاً حول الرأس

ونحن نعلم أن هذا الأسلوب فى تصوير الشعر قد حل محله فى الفن المسيحى الحديث
رسم الشعر المجعد ، فى شكل خصلات متهدلة تسترسل على الكتفين وتُربط بشرائط
ويشبه ذلك أيضاً التصميمات الهندسية التى وجدت على الأعمدة وهى تعكس
التشكيلات الزخرفية المبكرة^(١٨) ولكن هذه العوامل كلها لا تكفى لتحديد تاريخ ثابت
ولكنها تساعد على عرض الطبيعة غير المؤكدة لفكرة تورب ، ويصدق القول بأن اللوحات
التى فى الكنيسة الشمالية مختلفة عن غيرها من اللوحات من ناحية الأسلوب الفنى
المستخدم فى نفس الموقع ، ولكن إذا لم يوجد دليل أكثر دقة فسيظل اقتراحهم حول
العودة بهذا التاريخ إلى القرن الثانى عشر مشكوكاً فيه ، وهناك بعض من الشك فى
القول بأن معظم اللوحات الموجودة فى هذا الموقع تنتمى إلى فترة أقدم زمنياً وبالرغم
من الميل إلى ترجيح استخدام أسلوب دقيق لتحديد التاريخ بسبب غياب العناصر الواضحة
إلا أن الدراسة المتعلقة بالأيقنة والأساليب تتيح إمكانية الفصل بين المجموعات العديدة .

ولابد أن اللوحات القديمة تتضمن تلك ذات الصلة الواضحة بالتقليد الهلنستى
مثل معظم التصميمات الزخرفية (المأخوذة عن نماذج أصلية من الموزايكو) ،
والموضوعات الرمزية مثل الفضائل، والفكر الوثنى المنفرد والمتمثل فى الإله إيروس وهو
يركب الفهد ، فلا بد وأن هذه الموضوعات كلها تنتمى إلى فترة قد لا تتجاوز الربع
الأول من القرن السادس ، وكذلك أيضاً يمكن أن نعتبر سلسلة الموضوعات التى تخص
داود النبى ضمن هذه المجموعة بالرغم من أن دى بورجيه يحب أن يضعها عند نهاية
القرن السابع أو بداية القرن الثامن^(١٩) ويبدو أن هذه اللوحات تعكس تقليداً يهودياً قد
يكون موجوداً فقط فى المراحل الأولى للفن المسيحى فى مصر ، إن التصميمات
الزخرفية التى تتضمن تشكيلات نباتية ، تلك التى تفصل بين المناظر المختصة بالنبى
داود ، وتلك التى تكون الصف السفلى عبارة عن نسخ واضحة من لوحات الموزايكو
التى من إنطاكية (وربما من أماكن أخرى فى ذلك الوقت)^(*) .

(*) لقد تركز من المؤلف ترديد هذه الفكرة ونحن نصصح له ما أورده من تشويه متعمد فنقول أن الفنان
لم يصور الفكر اليهودى ولكنه اتخذ لنفسه منهج تصوير أحداث ومواقف ورد ذكرها فى أسفار العهد القديم
من الكتاب المقدس وعرضها دون أن يتدخل فيها بالتغيير أو التحريف حرصاً منه على قدسية هذه الأسفار
التى يؤمن بها المسيحيون - (المترجم) .

وهناك اللوحات التي تعكس التأثير الفارسي مثل منظر الصيد في الكنيسة رقم ٣٧ ، والأنبياء في الكنيسة رقم ٧ ، وبعض مناظر القديسين المحاربين التي قد تنتمي معظمها إلى الربع الأول من القرن السابع ، وبالرغم من أن التصميمات الفارسية لا بد وأنها تسربت إلى القطر قبل الغزو الأول سنة ٥٨٣ والثاني سنة ٦١٧ إلا أن تطبيق الأشكال الساسانية كان أكثر انتشاراً خلال فترة الاتصال المباشر ، ولا بد أن الملابس التي يرتديها الأنبياء قد تساند هذه الفكرة لأنها تماثل تلك التي يرتديها الأشخاص الذين ظهروا في مخطوط قزمان ودميان والتي يعود تاريخها الأصلي إلى عصر جوستينيان ، أما الخف الذي يرتديه بعض الأنبياء في القدمين فهو ينتمي إلى طراز مميز (٢٠) يعتبر حسب ما ذكره برشم وكلوزوت غريباً على طبيعة القرن السادس (٢١) .

أما حقيقة أن القليل من لوحات المحراب سليمة بأكملها فإنها تجعل كل محاولة لتحديد تاريخها محفوف بالمخاطر ، وبالإضافة إلى ذلك فإن محتوياتها كأيقونات تناقض نفسها وأن الملامح التي قد يظن البعض أنها تكشف عن خصائص قديمة أو حديثة توجد متقاربة ولذلك فإننا نعتبر الملاحظات التالية على سبيل المحاولة .

لقد تلاحظ أن ثلاثة فقط من الحجرات بها رسومات غير سليمة تماماً ضمن لوحات المحراب وهي الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرتان رقم ٦ ، ٢٠ ومن بين هذه الحجرات الثلاثة نجد أن الكنيسة الصغرى رقم ١٧ والحجرة رقم ٦ تتميزان بوجود ملامح شائعة في القسم العلوي ، يظهر العرش الذي يجلس عليه السيد المسيح وهو يتميز بنفس الخطوط الخارجية غير الواضحة في الظهر وفي كل حالة يستخدم علامة البركة التي تعود إلى أصل لاتيني ويمسك كتاباً مفتوحاً في يده اليسرى ونجد أن أوضاع الكتاب متماثلة ، ونقطة الاختلاف الوحيدة هي أنه بينما نجد صورة السيد المسيح في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ تمثله شاباً حليق اللحية فإننا نراه في الحجرة رقم ٦ ملتحياً بلحية غير كثيفة وكذلك فإن شعر الرأس أكثر غزارة في لوحة الكنيسة الصغرى رقم ١٧ ولكنه في الحجرتين الأخريين يشكل هالة ثنائية وإطاراً يحيط بالوجه ، وينتهي خلف الرقبة ، وكذلك فإن أجنحة المركبة السماوية تتخذ نفس الشكل مع المخلوقات الأربعة غير المتجسدة وكذلك فإن الملائكة الذين يحيطون بالمركبة يرتدون نفس الملابس وكل منهم يتميز بوجود شريط في شعره ، وفي الصف السفلى في كلا المنظرين نجد أن القديسة مريم يحيط بها الرسل على الجانبين بالرغم من أنها في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ تظهر في الوضع الأمامي بكامل استدارة الوجه ، إلا أننا

نراها فى الحجرة رقم ٦ تحمل الطفل يسوع ، ونرى أن عبايتها فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ مزخرفة بالصلبان ولكن من الصعب تحديد ما إذا كانت هذه الصفة قد تكررت فى الحجرة رقم ٦ أم لا ، ويرتدى جميع الرسل ملابس متشابهة بما فيها الطراز الخاص من الخف الذى يلبس فى القدمين ، ونجد أن القدمين متقاطعتان فى كلا المجموعتين من اللوحات وكذلك فإن الزخارف التى على الأثواب الداخلية وعلى العباءات هى نفس الزخارف كما أن الكتب التى يحملونها تتميز بنفس الأغلفة المرصعة ، ويقف بطرس الرسول على يمين العذراء مباشرة وهو يحمل مفتاحاً فى يده اليسرى ويتميز المفتاح بنفس الشكل فى كلا المجموعتين من اللوحات ، وأخيراً فإن لوحات الفريسكو تستخدم نفس الهالة التى تحيط برؤوس الرسل ، وبالرغم من وجود اختلافات معينة إلا أن التشابهات بين المجموعتين تؤكد أنهما تعاصران إحداهما الأخرى وحتى رسم ملامح وجوه الرسل مماثل ، ويبدو أن شكل لوحات المحراب التى تعرضها لنا هاتان المجموعتان يمثل مرحلة مبكرة فى تطور الفكرة ، وبالرغم من أن تصوير السيد المسيح فى شكل شاب ليس ظاهرة مبكرة إلا أن ظهوره خلال كافة مراحل تطور الأيقونات المسيحية أكثر شيوعاً ويبدو لنا كذلك أن شعر السيد المسيح وشعر الملائكة أيضاً ينتمى إلى شكل خصلات طويلة مسترسلة ولكننا نجد أن شعر الملائكة مربوط بشريطين ويبدو أن هذه الخاصية الأخيرة أصبحت شائعة ابتداء من القرن السادس فصاعداً^(٢٢) أما بخصوص زخرفة عباءة العذراء بالصلبان فهذه الخاصية أيضاً لم تكن ظاهرة فى الفن المسيحى المبكر^(٢٣) أما عن عرش السيد المسيح الذى يعبر عن شكل بسيط فى هاتين المجموعتين من اللوحات فقد أصبح بعد ذلك أكثر زخرفة وانشغالاً بالتفاصيل .

وهناك دلائل تشير إلى أن هاتين اللوحتين تعكسان تقاليد قديمة بينما هما فى نفس الوقت تحتويان على بعض الملامح التى تميز الفترة الانتقالية مثل الشريط الذى فى شعر الملائكة الخالى من شرائط القماش الملونة ، واللحية الصغيرة المنسقة وربما أيضاً الخف الذى يلبسه الرسل فى أقدامهم الذى يبدو أن طرازه وسط بين الطرز القديمة والحديثة^(٢٤) وبناء على هذه الدلائل نستطيع القول بأن هذه اللوحات تعود تاريخياً إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادى ، أى إلى نفس الفترة التى ربما ينسب إليها صورة السيد المسيح التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٦ ولوحة الفريسكو التى تنتمى إلى الكنيسة الصغرى رقم ٤٢ التى رغم تلفها جزئياً إلا أنها تتضمن الكثير من المعالم التى تتفق مع تلك التى فى الحجرة رقم ٦ .

ويبدو أن هناك درجة ثانية من الخصائص تنتمي إليها الرسومات الموجودة في الحجرة رقم ٢٠ وهنا نجد أن عرش السيد المسيح يتميز بظهر محدد ، وأن الكتاب الذي يمسك به مغلق وموضوع في ثنية كوع الذراع الأيسر وأن إشارة منح البركة تتخذ الشكل اليوناني ، أما شعره فإنه طويل ويسترسل على الكتفين ، ولم نجد بين الرسل من يمسك كتاباً ، أما مفتاح بطرس فهو مختلف سواء في الشكل أو طريقة الإمساك به ، أما ملابس الرسل فرغم أنها متشابهة في كافة اللوحات إلا أنها هنا بيضاء اللون كلها ، ومن الصعب تحديد طراز الأحذية ، أما عباءة العذراء فهي مزخرفة بالصلبان كما هي في الرسومات السابقة ، أما الشكل الأمامي للسيد المسيح فإنه يدل على أن هذا الرسم يمكن نسبته إلى فترة أحدث بالنسبة للرسومات الأخرى ربما كانت هي أوائل القرن السابع .

وتبين اللوحتان اللتان تمثالان عماد السيد المسيح اختلافات موجودة في النماذج الأخرى لهذه الفكرة الذائعة الانتشار في الفن المسيحي المبكر ، ولا تساعد كثيراً في تحديد التواريخ ، وهناك دلائل على أن اللوحة التي في الكنيسة الصغرى رقم ١٧ قد أجريت عليها بعض الإصلاحات (خاصة اليد اليمنى للسيد المسيح) ونجد في هذا الصدد أن الوجه الملتحي للسيد المسيح يثير الاهتمام فقد كان الشائع تصويره كشاب حليق الذقن كما كانت هناك أيضاً بعض نماذج يظهر فيها السيد المسيح ملتحيًا يعود أحدها إلى سنة ٥٨٦ للميلاد ، وربما كانت اللحية هي الإضافة التي أضيفت إلى لوحة باويط تحت تأثير أحد النماذج السورية ، وهناك عامل آخر قد يدفعنا للقول بأن اللوحة في حالتها الأصلية تنتمي إلى فترة مبكرة وأقصد به الهالة التي لا تحمل صليباناً وتحيط برأس السيد المسيح ، لقد أصبحت الهالة التي تحيط بها الصليبان عادية ابتداءً من منتصف القرن السادس^(٢٥) ونرى نسخة أخرى تمثل نفس الفكرة في الكنيسة الصغرى رقم ٢٠ وهي هنا تتميز بالهالة ذات الصليبان التي لا بد وأن تدل على تاريخ أحدث من تاريخ النموذج الذي بالكنيسة الصغرى رقم ٢٧ هذا إذا صحت الملحوظة التي أوردناها عليه ، أما طراز الخف الذي يرتديه الملاك في الكنيسة الصغرى رقم ٢٠ وبالرغم من أنه ليس سليماً تماماً إلا أنه سليم بما يكفي لبيان أنه يتفق مع الطراز رقم ٤ في قائمة بيرشم وكلوزوت التي تعود إلى القرن السادس أو السابع ، وكذلك فإن الملابس التي يرتديها الأشخاص الذين في لوحة الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ تبين هي الأخرى طرازاً أحدث من الملابس البسيطة التي وجدت في لوحات الكنيسة رقم ١٧ .

إن الدليل الضعيف الذى تقدمه هاتان اللوحتان يفيد بأن النسخة التى فى الكنيسة الصغرى رقم ١٧ فى شكلها الأصيلى تعتبر أقدم زمنياً بالنسبة لتلك التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ وإذا صح أن نسخة الكنيسة الصغرى رقم ١٧ قد أجريت عليها بعض الإصلاحات بالعودة إلى نموذج سورى من طراز مختلف فإن هذا الإصلاح ربما يكون قد حدث بالقرب من نهاية القرن السادس وهو يدل على أن اللوحة الأصلية تنتمى إلى تاريخ يعود نسبياً إلى النصف الأول من نفس القرن وربما قبله ، بينما يمكن نسبة اللوحة التى فى الكنيسة الصغرى رقم ٣٠ إلى أواخر القرن السادس أو السابع .

ومن الصعب تحديد تواريخ اللوحات التى تمثل الشخصيات الرهبانية حتى فى أضيق الحدود ، وكذلك فإن مجموعة الملابس التى يرتدونها ظلت شائعة الاستخدام لفترة طويلة ، والأمر الثانى الواضح غالباً هو أن جميع اللوحات ليست من عمل فنان واحد فى وقت واحد ، وأن تحديد تاريخ تقريبي لإحدى المجموعات لا يستدعى إطلاق نفس التاريخ على باقى المجموعات بشكل ألى ، وإذا راعينا هذه الحقائق فربما وجدنا دليلاً يجعلنا ننسب مجموعة واحدة على الأقل من هذه المجموعات التى وجدت فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ إلى قرب بداية القرن السادس ونجد أن اثنين من الرهبان يرتدون أردية شبيهة بتلك التى يرتديها الأشخاص الذين نجد صورهم على لوحات الموزايكو بكنيسة سانت أبوالنير نوفو والتى يعود تاريخها إلى الفترة ما بين عامى ٥٠٠ - ٥٢٦ للميلاد ويؤيد تحديد هذا التاريخ المبكر وضع صورة الإله إيروس بنفس الكنيسة الصغرى التى لا بد من انتمائها إلى مرحلة مبكرة من حيث الزخرفة ، وكذلك أيضاً لوحة المحراب التى تمثل العذراء والطفل يسوع التى تتميز بملامح عديدة تدفعنا إلى اقتراح تاريخ مشابه بالنسبة للنماذج التى فى لوحات الفريسكو الأكثر تطوراً داخل المحراب ، ومن جهة أخرى فإن العديد من نماذج لوحات الموزايكو التى بكنيسة سانت أبوالنير نوفو وغيرها يظهر فيها الأشخاص وهم يرتدون عباءة أو جبة فوق كتف واحد فقط بينما نجد العباءة تغطى الكتفين بالنسبة للأشخاص الذين يظهرون فى لوحات باويط وفى هذا الصدد نجد أنفسنا أمام تقليد شرقى توضحه لنا صور الأشخاص التى وجدت فى المنمنمات الدقيقة التى تزين بعض نسخ الأناجيل^(٢٦) التى يمكن اعتبارها دليلاً على ضرورة تحديد تاريخ أحدث زمنياً لمعظم صور الشخصيات الرهبانية فى باويط .

(ب) سقارة : « القلاية رقم « أ » :

انظر : (Quibell, Excavations at Saqqara, 1905 - 1907, pp. 63 - 65 and pls.)
: (XL - XLIV)

(أ) الحائط الشرقى :

تتضمن الحنية صورة العذراء المتوجة وهى ترضع الطفل يسوع وعلى جانبيها ملاكان ، والعرش هنا مزخرف بالجواهر الثمينة ومزود بظهر مرتفع ووسادة وترتدى العذراء رداء أرجوانياً طويلاً يتهدل على قدميها وعباءة أرجوانية تغطى الرأس والكتفين والصدر ، والجزء الذى يغطى الرأس مطرز بثلاثة صلبان ، وهى تضع الطفل على ركبتيها اليمنى وتحتضنه بذراعيها الأيمن وتقدم له صدرها إلى فمه بيدها اليسرى وهناك هالة نورانية تحيط برأس الطفل أما شعره فإنه مجعد ويمسك رسغ العذراء بكليتي يديه وهو يرتدى ثوباً داخلياً ذا كمين طويلين لونه أصفر ذهبى ، وتغطى عباة ذهبية اللون كتفيه مع النصف العلوى من الجسم ويلبس صندلاً فى قدميه ، ونجد على يسار العذراء رئيس الملائكة جبرائيل بجناحيه والهالة النورانية حول رأسه ، ويتميز كذلك بنفس الشعر المجعد المزين بشريط من القماش ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين ذى لون أصفر ذهبى ومزخرف بشريط عريض عند الحافة وشريط آخر عند كل من الإسورتين ، مع حلقة دائرية عند الكتفين والركبتين وحزام فى الوسط ونجد العباة مربوطة عند الرقبة وهى تغطى الظهر والصدر والذراع الأيسر ومن الصعب تحديد أبعاد موطئ القدمين الأسود اللون ، وهو يحمل فى يده اليمنى عكازاً قصيراً يعلوه صليب وشيئاً غير محدد المعالم باليد اليسرى ، ويقف رئيس الملائكة ميخائيل على يمين العذراء بنفس هيئة رئيس الملائكة جبرائيل .

(ب) الحائط الشمالى :

يوجد على هذا الحائط منظر أربعة أشخاص واقفين فى مواجهة المشاهد بكامل وجوههم ، وإلى اليسار شخص عارى البدن فى وضع المواجهة وتصل لحيته إلى مستوى الساقين أما شعره فيصل طوله إلى الكعبين وقد أتلّف اسمه الذى كان مدوناً



لوحة رقم (٤٢) سقارة : العذراء والطفل يسوع

باللوحة ولكن هذه الصورة تمثل الناسك المشهور أبانوفر السائح الذي يظهر في الصور دائماً بهذا الشكل ، يليه الأنبا مكاريوس بلحيته المتشعبة وهو يمسك كتاباً ويلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين مع عباءة تنسحب على الكتفين وتنسدل عبر الجسم لتغطي الصدر والذراع الأيسر والساق اليمنى وهو يرتدى صندلاً في قدميه ونجد أن الرداء والعباءة كلاهما مزخرفين بصلبان صغيرة ، وعلى يساره الأنبا أبوللو في وضع المواجهة للمشاهد ويوجد صليب كبير على جبهته وصلبيان آخران على كتفيه ، وتتكون لحيته من العديد من الخصلات المتلاصقة ويرتدى رداء بدون أكمام ويصل طوله إلى الكعبين مع عباءة ملتفة حول الكتفين والصدر وتنسدل على الظهر ، ويلبس صندلاً في قدميه أما الرداء والعباءة كلاهما فإنهما مزخرفان بصلبان صغيرة والشخص الذي على اليمين مجهول بالرغم من إمكانية أن يكون هو القديس فيب الذي يصور غالباً بصحبة القديس أبوللو ، ويتميز بلحية قصيرة مدببة ويحمل كتاباً ويرتدى ملابس بنفس الطريقة التي يتميز بها الأنبا مكاريوس ، وهنا عند أقدام أبوللو وفيب صورة شخص رابض ضئيل الحجم ، وهو يلمس أقدام القديسين وهو ملتج وعارى القدمين ويرتدى رداء طويلاً وعباءة أما الكتابان فهما ملونان باللون الأحمر والملابس تتميز باللون الرمادي الغامق أو الأصفر .



لوحة رقم (٤٣) أربع شخصيات رهبانية - سقارة

الكنيسة الصغرى رقم ب :

(انظر : Quibell, op. cit., pp. 65-66, and pls. XLV - LII) :

(أ) الحائط الشرقي :

أُتلف القسم العلوى من لوحة الحنية تلفاً شديداً ولكن الجزء السفلى من صورة السيد المسيح مازال ظاهراً مع المركبة السماوية التى تبرز الأجنحة من جانبيها ، وقد ارتدى السيد المسيح رداء أحمر يصل طوله إلى الكعبين كما لبس صندلاً فى قدميه ، أما فى الأسفل الذى ينفصل عن الأعلى بصف من تصميم أوراق الشجر باللونين الأحمر والأخضر فإننا نجد ثلاث ميداليات كبيرة تتضمن صوراً نصفية والصورة الوسطى منها تمثل العذراء وحول رأسها هالة صفراء اللون مع عباءة أرجوانية تغطى الرأس ، بينما نجد على الجانبين الأيسر والأيمن رئيس الملائكة جبرائيل ورئيس الملائكة ميخائيل بأجنحتهما ويرتدى كل منهما رداء وعباءة، أما الخلفية التى وراء الوجوه فهى خضراء اللون .

(ب) الحائط الشمالى :

يتضمن صفّاً من التصميمات الهندسية مكوناً من ميداليات حمراء تحتوى على تشكيلات صفراء اللون من أغصان النباتات ، أما الفراغات فتشغلها نقط سوداء أو حمراء على أرضية بيضاء ، وفى وقت من الأوقات كان هناك فوق هذا الصف صف آخر من صور الأشخاص ولكنه أُتلف تماماً .

القلية رقم (ج) : (انظر : Quibell, op. cit., p.66) :

توجد هنا صورة أحد القديسين المحاربين فوق ظهر حصان وقد أُتلفت بمجرد اكتشافها .

القلية رقم (د) : (انظر : Quibell, op.cit., p. 67 and pls. LIX and LX) :

هناك لوحة محطمة فى حنية الحائط الشرقى، ويوجد فى الصف السفلى نصف طول خمسة أشخاص ، وفى الوسط صورة العذراء وعلى صدرها ميدالية تتضمن صورة نصفية للطفل يسوع، ويقف اثنان من رؤساء الملائكة أحدهما على يمينها والآخر على يسارها ،

وربما كانا هما جبرائيل وميخائيل ، وهناك عند كل طرف من طرفي الصورة شخص آخر وأحد الشخصين هو الأنبا إرميا والآخر مجهول (ربما كان هو أخنوخ الذي وجدت صورته مع إرميا في حجرات أخرى) وقد رسم إرميا على شكل رجل عجوز بلحية رمادية رفيعة ، وشعر أبيض ووجه مستطيل رفيع محدد بخطوط سميكة ، وهو يرتدى ثوباً أبيض تحت عباءة ربطت حول الرقبة وتغطي الكتف الأيمن والذراع الأيمن ، وقد أمسك كتاباً في يده اليسرى وفي نفس الوقت يسند يده اليمنى والهالة التي حول رأسه بيضاء اللون وفي داخلها هالة أخرى أصغر حجماً(*) أما الصف العلوي فإنه يحتوى على بقايا المركبة السماوية التي تحمل السيد المسيح.

القلالية رقم (و) : (انظر : LIV - LVII . Quibell, op.cit., pp.67 - 68 and pls) :

(أ) الحائط الشرقي :

يتضمن الصف العلوي من لوحة الحنية بقايا شظيات من صورة السيد المسيح الجالس على العرش ولم يبق سليماً من المنظر إلا القسم السفلي من المركبة ، والساق اليمنى للسيد المسيح ورأس العجل ، هناك أيضاً على اليسار واليمين ميداليات تتضمن النصف العلوي لشخص في وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد ونرى في الصف السفلي العذراء واقفة وهي تحمل الطفل يسوع ، وترتدى الرداء الطويل المعتاد الذي يحجب رأسها ، وإلى يسارها مباشرة صورة رئيس الملائكة جبرائيل ممسكاً بنموذج للكرة الأرضية في يده اليمنى ، بينما يمسك بيده اليسرى عكازاً طويلاً ، وهو يلبس رداء يصل طوله إلى الكعبين ومزخرفاً بشريطين من الأرجوان يهبطان من الكتفين حتى الطرف السفلي حيث ينتهيان بأقراص أو حلقات ، وحليات مستديرة وحزام وهناك عباءة تغطي الكتفين والظهر والصدر ، أما الأشخاص الثلاثة الذين على يسار العذراء

(*) الأنبا إرميا الذي ورد ذكره في مواضع كثيرة من هذا الكتاب هو مؤسس هذا الدير الذي اكتشفت أطلاله في سقارة ، وهو غير إرميا النبي الذي عاصر سبى نبوخذ نصر لليهود وهو أيضاً صاحب سفر إرميا وسفر مراثي إرميا من أسفار العهد القديم بالكتاب المقدس . وأخنوخ المذكور هنا هو تلميذ الأنبا إرميا وليس أخنوخ النبي الذي قال عنه الكتاب المقدس (وسار أخنوخ مع الله ولم يوجد لأن الله أخذه - التكوين ٥ : ٢٤) ويجب ألا نخلط بين شخصيات الرهبان والأنبياء لأننا نعرف أن الراهب عند دخوله سلك الرهبنة يتجرد من اسمه الأصلي ويطلق عليه اسم أحد الأنبياء أو الرسل أو كبار القديسين المشهورين - (المترجم) .

فإنهم ملتحون وتحيط برؤوسهم هالات نورانية وهم القديس بطرس ، وأخنوخ وشخص ثالث مجهول ، ويحمل بطرس كتاباً ، ويلبس رداء طويلاً أبيض اللون تحت عباءة صفراء تغطي الكتفين والظهر والصدر ، أما أخنوخ فإنه يحمل درجاً كتب عليه بالقبطية عبارة «كتاب الحياة» وتغطي عباة الكتفين والذراع الأيسر والوسط والفخذ الأيمن، ويبدو أنه يلبس خفياً في قدميه أما الشخص المجهول فقد رسم في الوضع الأمامي وقد ارتدى نفس الملابس التي يرتديها القديس بطرس وبقي شخص إلى يمين العذراء سليماً ولا يمكن رؤيته إلا عن طريق صورة فوتوغرافية مقربة (اللوحة رقم ٥٤) ويوجد على يمين الحنية لوحة تمثل الثلاثة فتية في أتون النار وقد وقفوا في وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وحول رؤوسهم هالات نورانية ويلبسون أردية داخلية على شكل بنطلونات مع عباءة تنسدل على الظهر ومربوطة في الرداء الداخلي بواسطة شريطين من الجلد يمران فوق الكتفين ومربوطان فوق الصدر بواسطة مشبك ، ونجد الملاك الحارس إلى اليسار وهو يمد عكازاً يعلوه صليب أمام الثلاثة فتية .

(ب) الحائط الشمالي :

توجد هنا زخارف مفصلة في صفين ، يشمل الصف العلوي سلسلة من أشكال المعين التي تشغلها تشكيلات حمراء من أغصان الشجر مع أوراق نباتية خضراء ، أما في الصف السفلي فنجد شكل ستارة مقسمة إلى ألواح رأسية ضيقة بداخلها تشكيلات نباتية ، وقد وجد هذا التصميم الأخير على الحائط الغربي أيضاً .

الحجرة رقم ز : (انظر : Quibell, op.cit., pp. 68-69 and pls. LIII and LVII) :

تتضمن هذه الحجرة زخارف زهرية وهندسية مفصلة ويشمل الصف العلوي تصميمات متصلاً على شكل حرف « U » وينتهي ذراعاً حرف « U » بعقد كبيرة يخرج منها ثلاثة أغصان مورقة ومعها زهرة ويتضمن وعاء كل شكل « U » ورقة شجر كبيرة وتتميز الأزهار باللون الوردى والأوراق باللون الأخضر والعقد باللون الأحمر وهناك في أسفل الرسم سلسلة من أشكال المعين التي تتضمن زخارف نباتية كبيرة مع دائرة حمراء يمر من خلالها نجم زهري أخضر اللون .

الحجرة رقم ٧٠٩ :

(انظر : Quibell, Excavations at Saqqara, 1907 - 1908 p.9 and pls.XIII - X) :

(أ) هناك على الحائطين الشمالى والغربى صور نصفية تجسد الفضائل ومن بين الصور السليمة نجد فضائل هي: الإيمان ، والرجاء ، والبر ، والاحتمال ، والصبر ، والرحمة ، وقد رسمت جميعها مجنحة وحولها هالات نورانية وتلبس صورة كل فضيلة رداء داخلياً وعباءة تحيط بالكتفين وتعبر الصدر من اليسار إلى اليمين ويمسك الشخص الممثل للفضيلة قرصاً بكليتا يديه على جانبه الأيسر وهناك حلقة من الحرير على شكل وردة فى داخل القرص .

(ب) الحائط الشرقى :

يوجد هنا رسم للسيد المسيح الجالس على العرش داخل المركبة والعرش مرصع بالجواهر ومزود بوسادة فوق المقعد أما السيد المسيح فهو ملتج وتحيط برأسه هالة صفراء اللون ويصل رداؤه الداخلى حتى الكعبين مع عباءة تغطى الرأس والكتفين والوسط والساق اليسرى ، واليد اليمنى مرفوعة بعلامة البركة ويظهر فيها الإصبع الوسطى والإبهام متلامسين وتمسك اليد اليسرى كتاباً وتبرز من المركبة أربعة أجنحة وفى داخلها رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدين ، وهناك ميداليتان تحتويان على صورتين نصفيتين تمثلان الشمس والقمر وهما على الجانبين الأيسر والأيمن للمركبة وعلى جانبي المركبة أيضاً صورتان نصفيتان لملاكين ، وتمتلئ الفراغات بنجوم على شكل ورود صغيرة داخل وخارج المركبة ويوجد رسم على يسار الحنية يمثل نخلة تحمل سباطات ضخمة من البلح وإلى اليمين نجد صليبين مزخرفين وطاووسين يواجه كل منهما الآخر .

الحجرة رقم ٧٠٥ : (انظر : Quibell, op.cit., p.10.) :

يوجد هنا فى هذه الحجرة ما أطلق عليه كييل اسم « صور قديسين واقفين » .

الحجرة رقم ٧١٢ : (انظر : Quibell, op.cit., p11.) :

تتضمن صليباً داخل إكليل من الزهور ، والإكليل ملون باللون الأحمر ومربوط بعقدة فى أسفله وتبرز أوراق الشجر من بين وصلات أذرع الصليب الأربعة .

الحجرة رقم ٧٧٣ : (انظر , Quibell, op.cit., p11 and pls. XLI and XIII) :

توجد هنا بقايا زخارف واضحة على الحائط الجنوبي ، وهى تتكون من أشكال المعين الكبيرة مع تصميمات زهرية فى داخلها وفى الفراغات التى خارجها وتتضمن اللوحات الرأسية الجانبية سيقان نباتات تخرج من زهريات أما فى أعلى اللوحات فهناك صور أشخاص واقفين بين الأزهار .

الحجرة رقم ٧٢٧ : (انظر . Quibell, op.cit., p17 and pl. XI 4) :

توجد هنا ميداليتان كبيرتان إحداهما تتضمن صورة نصفية لأحد رؤساء الملائكة وهو يحمل درجاً بيده اليسرى بينما تشير يده اليمنى بعلامة منح البركة .

الحجرة رقم ٧٣٣ : (انظر . Quibell, op.cit., p18 and pl. X4) :

يوجد منظر السيد المسيح على العرش داخل المركبة السماوية فى الحنية التى بالحائط الشرقى ويظهر هنا بلحية قصيرة ويمسك كتاباً فى ثنية كوع الذراع الأيسر ، بينما تشير يده اليمنى بعلامة البركة ، وهو يرتدى رداءً طويلاً أصفر اللون وعباءة أرجوانية تغطي الكتفين والصدر ، وتمتلئ الفراغات بالنجوم على شكل ورود صغيرة ، ويقف على كلا الجانبين ملاك رافعاً يديه .

ونجد أن بعض أعمدة الكنيسة الرئيسية مزخرفة - انظر :

. (Quibell, op.cit., pp. 1-7, Figs . 1 and 2 and pl. XI, 1 and 2) .

ونجد أن الزخرفة التى على هذه الأعمدة مكونة من ثلاثة صفوف ، ويتضمن الصف العلوى أشخاصاً واقفين ويحملون كتباً ، وتحتهم دوائر تتضمن طيوراً ، ويصور الصف السفلى زخارف من تلك التى تتميز بها الستارة ، ويتضمن عمود آخر رسماً للأنبا أبو اللو ويظهر فيه ممسكاً بكتاب ومرتدياً رداءً طويلاً تحت عباءة ، وهناك منظر ثالث يمثل شخصاً عارياً واقفاً وهو يحمل كتاباً فى ثنية كوع ذراعه الأيسر ويرتدى رداءً طويلاً يصل طوله إلى الكعبين وعباءة تنسدل إلى منتصف الظهر .

البهو الذى على شكل مثنى الأضلاع : انظر :

(Quibell, Excavations at Saqqara, 1908 - 1910 , pp. 3 - 4 and pl. VII left.)

(أ) هناك فى المخزن الذى على شمال هذا البهو ، على الحائط الشمالى رسم يمثل تسعة أشخاص منهم اثنان واقفان عند كلا الطرفين ، أما عن الخمسة الذين فى الوسط فممنهم أربعة جلوس على عرش أو أريكة بينما ظهر الخامس واقفاً وهم جميعاً مزودون بمواطئ للأقدام ، ونظراً لضيق المساحة فإن الأربعة الوقوف فى الجانب الأصغر من الآخرين ويمسك كل من هؤلاء الأربعة كتاباً بالطريقة المعهودة ويرتدى رداء خارجياً يصل طوله إلى الكعبين تحت عباءة تغطى الكتفين والصدر والظهر ويلبس صندلاً فى قدميه ، أما الأردية فهى مزخرفة بصلبان صغيرة ، أما عن الخمسة أشخاص الذين فى الوسط فإنه من المحتمل أن يكون واحداً منهم وهو الذى على اليسار سيدة ، وهى ترتدى رداءً طويلاً أصفر اللون وعباءة لونها خليط من الأزرق والرمادى ، وفى قدميها خف أسود ، مزين بوردة صغيرة على كل فردة ، أما صور الأربعة الآخرين فهى سليمة جزئياً . يبدو كل منهم مرتدياً رداءً طويلاً يصل إلى الركبتين وعباءة وكلا الرداء والعباءة مزخرفان بصلبان صغيرة ، ونجد أن عباءة أحدهم مزودة بحافة إضافية كما أن ثلاثة منهم يلبسون الصنادل بينما يلبس الآخر خفاً مزخرفاً ، ونميز اثنين من بينهم يشيران بعلامة منح البركة باليد اليمنى .

(ب) الحائط الشرقى :

يتضمن سلسلة من الميداليات التى تحتوى على صور نصفية ولم يصف كيبل إلا واحدة منها فقط تمثل شخصاً تحيط برأسه هالة نورانية ويضع إكليلاً فى شعره وتمسك يده اليسرى عصاً قصيرة بينما ترتفع اليد اليمنى بعلامة البركة .

المطعمة : (انظر : Quibell, op. cit., pp.4 - 6 and pl. XII)

الحائط الشمالى :

يتضمن النصف السفلى من رسم يمثل ذبيحة إسحاق ، ونجد إلى اليمين عموداً يسبقه سلم مدرج وربما كان ذلك يعنى المذبح وكان إسحاق على الدرجة السفلية عارياً إلا من إزار وقد ربطت يداه خلفه ، وإلى اليمين يقف إبراهيم وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الركبتين مع وشاح أحمر ينسدل على الصدر وعبر الوسط ، وتمتد يده

اليسرى نحو إسحاق بينما يمسك بيده اليمنى سيفاً . وخلفه كبش مربوط فى شجرة وفى اليسار الأقصى يقف شخص آخر يرتدى رداء طويلاً يصل إلى الكعبين مع عباءة حمراء ضاع الجزء الذى يغطي منها الرأس ، ويوجد فوق هذا المنظر صف يتضمن التصميم الذى على شكل حرف « U » الذى سبق الحديث عنه ، مع تشكيل من أوراق الشجر الخضراء داخل كل حرف U وعند رأس الأشخاص الواقفين توجد ورود صغيرة بيضاء بطول قاعدة التصميم ، وهناك صف ثانٍ يتضمن التصميم المتشابك المعتاد .

بهو المنبر : (انظر : Quibell, op. cit., pp.7-8) :

يتضمن رسماً يمثل القديس تادرس راكباً على ظهر الحصان .

الحجرة رقم ١٨٠٧ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.19 and pl. XXVI) :

هناك رسم فى حنية يمثل العذراء وهى ترضع الطفل يسوع ، ويوجد إلى اليمين أحد رؤساء الملائكة يحمل صليباً ، ويوجد فوقه صورة نصفية لرجل يمسك كتاباً ، وقد زخرف سقف الحجرة الداخلية بعدد من الرسومات التى تشبه رسوم الأطفال وهى تتكون من سلسلة من الميداليات التى بداخلها صور نصفية ، وهناك أيضاً صليب فى ميدالية .

الحجرة رقم ١٧٤٠ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.12) :

توجد آثار لوحه تمثل السيد المسيح ورأس العذراء وذلك داخل حنية .

الحجرة رقم ١٧٢٧ : (Quibell, op. cit., p.22 and pl. XXIV) :

يوجد فى حنية تكرار الفكرة المعتادة فنرى صورة نصفية للسيد المسيح ملتجئاً وحول رأسه هالة ، وهو يمسك كتاباً بيده اليسرى بينما ارتفعت اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين وعباءة حول الكتفين وتلتف حول الوسط وعلى كلا الجانبين الأيمن والأيسر توجد ميداليتان بداخلهما صور نصفية وفى أسفل الصورة جلست العذراء وهى تحمل الطفل مقمطاً أما إلى اليمين فهناك رسم رئيس الملائكة ميخائيل ويليهِ شخص آخر يحمل درجاً ربما كان هو أخنوخ ، أما إلى اليسار فهناك رئيس الملائكة جبرائيل وإرميا ويتميز رئيسا الملائكة كلاهما بالجناحين والهالة النورانية التى تحيط برأس كل منهما ، ويرتدى كل منهما رداء يصل إلى الكعبين مزخرفاً بزخارف دائرية وشرائط أرجوانية تمتد من الكتفين حتى الطرف السفلى وفى نهايتها أقراص دائرية مع حزام فى الوسط ، وتوجد عباءة مربوطة عند الرقبة وتنسدل

على الظهر ، ويمسك كل منهما بنموذج للكرة الأرضية في يده اليسرى ، وعكازاً يعلوه صليب في يده اليمنى . أما الشخصان الآخران فلم يظهر في الصورة الفوتوغرافية .

الحجرة رقم ١٧٣٣ :

تتضمن الحنية رسماً تالفاً من الممكن أن نتعرف منه إلى صورة العذراء والطفل يسوع مع صورتين تمثلان إرميا ورئيس الملائكة ميخائيل إلى اليسار ورئيس الملائكة جبرائيل وأخنوخ إلى اليمين ، ويمسك أخنوخ قلماً يغمسه في دواة موضوعة على حامل صغير .

الحجرة رقة ١٧٢٤ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23) :

حالة الرسم الموجود في الحنية رديئة ولكن من السهل أن نميز فيها صور العذراء وأخنوخ وإرميا وأحد رؤساء الملائكة على كلا الجانبين ، ويحمل كل من القديسين على كتفيه عكازاً طويلاً في أعلاه صليب ، ويوجد على حوائط هذه الحجرة أيضاً تصميم زخرفي يتكون من أشكال المعين التي تتضمن دائرة وأربعة أوراق نباتية مثل أوراق البرسيم .

الحجرة رقم ١٧٢٣ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23 and pl. XXV) :

يوجد في الصف العلوى في الحنية رسم غير سليم يمثل السيد المسيح في صورة نصفية داخل المركبة السماوية ويمسك كتاباً في يده اليسرى ويشير بيده اليمنى بعلامة منح البركة ، أما الفراغات التي خارج المركبة فتمتلئ بحليات على هيئة الورد الصغيرة ، ويوجد في الصف السفلى صورة للعذراء وهي تحتضن ميدالية إلى صدرها وفي داخل الميدالية صورة نصفية يقول كيبل أنها تمثل أحد القديسين وهو يظهر كشخص حليق الذقن وتحيط برأسه هالة نورانية ، ولا بد أنه الصبى يسوع ، ويوجد على جانبي العذراء اثنان من رؤساء الملائكة .

الحجرة رقم ١٧١٩ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.23 and pl. XXXIII) :

يوجد في اللوحة التي في الحنية صورة العذراء جالسة على العرش وهي تمسك بالطفل يسوع على ركبتيها اليسرى ، وترتدى رداء أرجوانياً طويلاً يغطي الرأس أيضاً بينما يرتدى الطفل يسوع رداءً داخلياً طويلاً وعباءة ، ويوجد على كلا جانبي العرش رئيسا الملائكة ميخائيل وجبرائيل وكلاهما يتميز بالأجنحة ، وعارى القدمين ويلبس

رداء يصل إلى الكعبين وعباءة حمراء تغطي الكتفين والظهر والوسط والساق اليمنى ، والرداء مزخرف بشريطين وأسورتين باللون الأسود ، وهناك صليب عند الرقبة وصليب آخر عند الطرف السفلى ويمد كلا الملاكين يديه أمامه وأصابع الإبهام مفتوحة ، ويوجد على كلا جانبي الصورة شخصية رهبانية ، الأنبا إرميا إلى اليسار وربما أخنوخ إلى اليمين ، ويتميز الأنبا إرميا بالشعر الأبيض واللحية البيضاء وهو عارى القدمين ويرتدى رداءً داخلياً أبيض اللون وعباءة صفراء ملتفة حول الكتفين والوسط وتنسدل خلف الظهر ، وقد زخرف الرداء الداخلي بشريطين يصل طولهما إلى طرف الرداء كما كان حرف « H » مدونا على حافة العباءة ، وهو يمسك كتاباً بكلتا يديه ، وكذلك كان أخنوخ أبيض الشعر واللحية بصرف النظر عن أن الشعر هنا مجعد ، ويلبس رداء داخلياً أبيض اللون يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريطين يصل طولهما إلى طرف الرداء باللون الأسود ، وهناك صليب عند حافة الرداء ، وتلتف عباة الحمراء حول الكتفين وتغطي الظهر والوسط والساق اليمنى ، وتتشابك يداها معا عند الصدر . ويبدو أنه يلبس خفاً في قدميه .

الحجرة رقم ١٧٢٥ : (Quibell, op. cit., pp.23 and pls. XXII and XXIII) :

تمثل اللوحة التي في الحنية العذراء جالسة على العرش وهي ترضع الطفل يسوع وترتدى ثوباً طويلاً أحمر يغطي الرأس مع وجود صليبين صغيرين عند الرقبة والوسط ، وصليباً آخر على الرأس ، وتستدير برأسها قليلاً نحو الطفل يسوع الذي يجلس على ركبتيها اليمنى ، وتقدم ثديها الأيسر إلى فمه بينما أمسك هو رسغها الأيسر بكلتا يديه وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين ، وعباءة تغطي الكتفين والنصف السفلى من الجسم ويلبس صندلاً في قدميه ، ويقف أحد رؤساء الملائكة عند كل من جانبي العرش . أحدهما هو جبرائيل ولا بد أن الآخر هو ميخائيل ، وهما يقفان في وضع المواجهة بالنسبة للمشاهد وكل منهما يتميز بالجناحين ويرتدى رداء مزخرفاً بحلية دائرية ويمسك عصا قصيرة في يده اليمنى (صولجانا) وهو يرتدى عباءة حمراء مربوطة حول الرقبة وتغطي الذراع الأيسر والصدر والظهر ، وقد رفعت اليد اليسرى عند مستوى الوسط ، وربما كانت تحمل شيئاً غير محدد الشكل ، وتوجد ميدالية عند كل جانب من جانبي رأس العذراء وتتضمن الميدالية التي على يمينها صورة نصفية للأنبا إرميا بينما تتضمن الأخرى صورة نصفية لأخنوخ .

وهناك صفان من الزخرفة أعلى هذه اللوحة ، يميلان مع انحناءة الحنية ويتكون الصف السفلى من سلسلة من أنصاف فروع الأشجار الحمراء والخضراء والمنسقة على شكل حرف « U » مع تشكيلات زخرفية ، أما في الصف العلوى فإننا نجد سلسلة من الميداليات تتضمن صوراً نصفية لتشخيص الفضائل ، التي تبدو جميعها ذات شعر أسود كثيف وتضع أقراطاً في آذانها .

الحجرة رقم ١٧٦٦ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.25) :

يصف كيبل الأعمال الفنية في هذه الحجرة بأنها «حنية بها رسومات» ، ولم ترد بعد ذلك أية أوصاف أو صور فوتوغرافية أو تسجيلات لهذه الرسومات .

الحجرة رقم ١٧٩٥ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.28 and pl. XXV) :

توجد في الحنية صورة نصفية تمثل السيد المسيح ، ملتحيًا وتحيط برأسه هالة نورانية ، وهو يرتدى رداء ذا ياقة عالية وعباءة تلتف حول الكتفين وتمر عبر الوسط ، وتمسك اليد اليسرى كتاباً بينما ترتفع اليد اليمنى بعلامة البركة ، ويتلامس الإصبعان السبابة والإبهام ، ويظهر على جانبيه ملاكان يمدان أيديهما نحوه وأصابع الإبهام مفتوحة إلى أسفل ، أما إطار العقد فهو مزخرف بتشكيل من أوراق الشجر .

وقد ذكر كيبل مناظر أخرى على حائط هذه الحجرة ، ولكن لم نجد تحديداً لها في أية مصادر أخرى .

الحجرة رقم ١٩٤٣ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.28) :

تتضمن الحنية رسماً للعدراء والطفل يسوع بالرغم من عدم تقديم الأوصاف أو الصور الفوتوغرافية .

الحجرة رقم ٢٠٦٨ : (انظر : Quibell, op. cit., pp.29) :

قدمت صور الرسومات التي على الجدران والتي ذكرها كيبل من خلال صورة فوتوغرافية مستقلة تحمل صورة نصفية داخل ميدالية .

التاريخ : من المحتمل أن يكون هذا الدير قد تأسس سنة ٥٠٠ للميلاد وتم هجره حوالى نهاية القرن التاسع وهناك دليل على أنه أثناء إعماره قد تعرض للتخريب الجزئى مرتين على الأقل ، الأولى في النصف الثانى من القرن السابع والثانية

حوالى سنة ٧٥٠ للميلاد ، ومن المحتمل أن يكون العدد الأكبر من المباني التى كشفت عنها الحفائر قد أقيمت فى القرن السادس بالرغم من أن بعضها مثل الكنيسة الكبرى قد احتاجت إلى إعادة البناء بعد عملية النهب الأولى .

وبالرغم من حدوث محاولة لإصلاح التخریب الذى أحدثته غارة سنة ٧٥٠ م . فمن الواضح أن هذا التجمع الرهبانى فى تلك الأثناء كان أخذاً فى الاضمحلال ، وبصرف النظر عن الرسومات غير المتقنة التى وجدت فى الحجرة رقم ١٨٠٧ والتى لا بد وأنها تمثل إنتاجاً حديثاً فإن معظم لوحات الفريسكو فى هذا الموقع يمكن نسبتها إلى الفترة ما بين عامى ٥٥٠-٧٥٠ للميلاد . وعلى كل حال فهناك بعض الشك فى أن الرسومات التى عاشت لا تنتمى كلها إلى نفس الفترة ، ومن المرجح إمكانية فصل مجموعة أو مجموعتين زمنياً .

ولابد لنا أن نضع ضمن الرسومات المبكرة لوحة العذراء والطفل يسوع التى يوجد على جانبيها ملاكان وشخصيتان رهبانيتان وذلك فى الحجرة رقم ١٧١٩ . أولاً لأن العذراء ترتدى عباءة غير مزخرفة بما يتناقض مع العادة التى اتبعت فيما بعد ، وثانياً لأن شعر الملاكين غير مزين بأية شرائط أو أربطة وهى عادة شاعت فيما بعد^(٢٧) وأخيراً فإن الخف الذى فى قدمى أحد الراهبين يبدو لنا أنه أكثر شبهاً بالطراز البيزنطى الذى استخدم فيما بعد^(٢٨) ، ولذلك نستطيع أن نضع هذا الرسم بين اللوحات الأكثر قدماً فى هذا الموقع وربما كان من المحتمل أن نضعها فى النصف الأول من القرن السادس ، ولنفس الأسباب نقول أن الميداليات التى تمثل العذراء والملاكين فى القلاية رقم (ب) يمكن نسبتها إلى نفس الفترة الزمنية وكذلك أيضاً صور الشخصيات الرهبانية التى فى القلاية (و) .

وتتنمى معظم اللوحات الأخرى التى رسمت فى المحاريب إلى فترة أحدث ، ومنها العذراء والطفل يسوع فى القلاية (أ) والتى يوجد على جانبيها ملاكان ، ونفس هذه المجموعة موجودة كذلك فى القلاية رقم ١٧٢٥ وصورة السيد المسيح فى القلاية رقم ٧٠٩ ، ونجد العذراء فى النسختين وهى ترتدى عباءة مزخرفة ، أما فى الطراز الأحدث فإنها مزخرفة بالصليبان على الرأس وسائر الأنحاء^(٢٩) ونجد أن الملائكة المصاحبة لها مميزة بشرائط فى شعرها وتلبس ملابس بطريقة أكثر زخرفة ، وكذلك فإن الملائكة التى وجدت فى صورة السيد المسيح فى القلاية رقم ٧٠٩ ترتدى شريطين كبيرين لكل

منها عند قاعدة الرقبة وهذه النوعية من الزخرفة تعود أيضاً إلى تقليد أكثر حداثة ،
ويبدو أن هذه الرسومات تمثل الفن الرهباني في عصره الكلاسيكي أي أواخر القرن
السادس وأوائل القرن السابع .

ومن السهل التفرقة بين الطرازين من ناحية الأسلوب الفني المستخدم فنجد أن
اللوحات الأحدث زمنياً تتميز بالتحديد الشديد للوضوح لمعالم الوجه والظلال العميقة
حول ملامح الوجه خاصة العينين بينما نجد الخطوط أكثر نعومة في النماذج الأخرى ،
وعلى أساس هذه القواعد الخاصة نجد أن تجسيد الفضائل في القلاية رقم ٧٠٩
والشخصيات الرهبانية في القلاية رقم (أ) تنتسب إلى المجموعة الأحدث زمنياً ويبدو
أنه من المناسب القول بأن معظم الأعمال الفنية التي عاشت ، قد أنجزت بعد النهب
الأول للدير ، وهو الذي حدث في القرن السابع فيما عدا الأعمال الأقل إتقاناً التي
وجدت في الحجرات أرقام ٧٣٣ - ١٧٢٧ - ١٨٠٧ .

(ج) دير القديس أنطونيوس :

كنيسة القديس أنطونيوس :

(أ) الكنيسة الصغرى المجاورة للرواق : انظر :

(A. Piank off. In BSAC, Vol. XIV, pls. IX and X . J. Leroy, Moines et Mon-
astères du Proche - orient, pl. 5 on p. 53).

نجد هنا رسماً للسيد المسيح جالساً على العرش في المركبة السماوية والعرش
مزخرف زخرفة كثيفة ومزود بوسادة على الكرسي ، وهو في هذه الصورة ملتحج وهالة
نورانية حول رأسه ويمسك بيده اليسرى كتاباً بينما ترتفع يده اليمنى بإشارة البركة
ويتلامس الإصبعان السبابة والإبهام ، وهو يرتدى رداء ذا كمين طويلين به شريطان
عند الأسورتين مع عباءة باللون الأحمر القاني تتسحب على الكتفين وتغطي الذراع
الأيسر والنصف السفلى من الجسم ، وهناك أربعة ملائكة يحملون المركبة كما نجد
رسماً للعدراء مريم على يسار المركبة وهي ترتدى رداءً طويلاً مع عباءة تغطي رأسها
والنصف العلوي من الجسم ، وترتفع يداها قليلاً في هيئة التعجب أو المديح ، ويليهما
مباشرة شخصان أحدهما له رأس رجل والآخر له رأس أسد وكلاهما مجنح وله جسد



الشكل رقم (٤٠) لوحة تمثل السيد المسيح بالكنيسة الصغرى بكنيسة الأنبا أنطونيوس

بيضاوى طويل ممتلئ بالأعين ، واليد اليسرى لكل منهما منبسطة ومرتفعة قليلاً بينما يمتد الذراع الأيمن إلى أسفل واليد منبسطة ، ورأساهما محاطان بشكل نصف بيضاوى فى أعلاه بروزان على هيئة قرنين ، وهناك أيضاً شخصان مماثلان على يمين المركبة برأس عجل ، ورأس نسر وهؤلاء الأشخاص الأربعة يمثلون الحيوانات (المخلوقات) الأربعة غير المتجسدة التى ورد ذكرها فى سفر الرؤيا ، ويوجد فى أقصى اليمين صورة للقديس يوحنا ملتحمياً وتحيط برأسه هالة نورانية ، ويرتدى رداء ذا كمين طويلين ومربوطاً بحزام ، مع عباءة تغطى النصف العلوى من الجسم والظهر ، ويوجد حول عنقه فروة صغيرة من جلد الخراف ومعها زائدة مطرزة تنسدل على الصدر ، والعباءة ذات طرف عريض ومزخرفة بشكل المعين ويدها ممتدتان فى نفس الوضع مثل الآخرين ، وقد وضع منظران للشمس والقمر بين رؤوس المخلوقات الأربعة غير المتجسدة .

وقد رسم صليب كبير داخل حنية صغيرة تحت هذا المنظر مباشرة ورسم ملاك على كل من الجانبين ، وقد زينت أذرع الصليب بحليات على شكل ورود صغيرة وغطى الإطار العلوى فوق الحنية بتصميم على شكل الزجراج .

(ب) الرواق : (انظر : Piankoff, op. cit., pl. VII and pp. 161-162) :

(I) الحائط الغربى :

رسم فوقه أربعة قديسين محاربين هم القديس كلوديوس والقديس بقطر ، والقديس مينا ، والقديس تادرس ويتميز القديس بقطر بأنه يلبس تاجاً ويركب حصاناً أبيض اللون ويمسك بيده اليمنى رمحاً طويلاً يطعن به دقلديانوس الذى يلبس تاجاً ويرقد تحت قدميه وهناك بين ساقى الحصان الأماميتين مبنى مقبب يمثل ضريحاً أما القديس كلوديوس فهو حليق الذقن ويركب حصاناً رمادياً ويوجد بين أرجل الحصان جمال وضريح أما القديس تادرس فهو ملتحم ويلبس تاجاً ويلبس حذاء برقبة ، ويرتدى رداء يصل طوله إلى الركبتين مع عباءة فوق النصف العلوى من الجسم ، ويمسك بيده اليمنى رمحاً طويلاً يعلوه صليب وهو يقوم بطعن الوحش ويوجد إلى شمال الصورة شخصان عاريان وأيديهما مقيدة معاً .

(II) الحائط الشمالى: (انظر : Piankoff, op. cit., Pl. VIII and pp. 162-163) :

الرسومات التى على هذا الحائط فى حالة رديئة ويمكن أن نميز من بينها أربعة أشخاص ، الأول شخص حليق الذقن تحوط رأسه هالة نورانية ويركب حصاناً أبيض ، يرتدى عباءة حمراء وقد علق ترساً ضخماً فوق كتفه الأيسر وأمسك رمحاً فى يده اليمنى ويهدد بالرمح شخصاً تحت أقدام الحصان ، وهذا الشخص يحمل جوالاً على كتفه الأيسر ومصباحاً فى يده اليمنى ، وهناك ضريح مقبب بين ساقى الحصان الأماميتين بينما تقبع تحت قدمى القديس امرأة وطفل ، وتشير الدلائل إلى أن هذه الصورة تمثل القديس جرجس^(٣٠) والشخص الثانى مجهول الهوية وهو ملتجئ ويركب حصاناً رمادياً فوقه سر ج أخضر اللون ويطعن شخصاً آخر يرتدى غطاء للرأس ويمسك سيفاً ، ويوجد ضريح بين ساقى الحصان الأماميتين ، أما الآخران فقد أُلقت صورتاهما بسبب فتح باب فى الحائط الشمالى فيما بعد والاثنان قديسان محاربان.

(III) الحائط الجنوبى :

من السهل تمييز خمسة أشخاص بينهم قديسان محاربان أحدهما يمسك شخصاً صغير الحجم من شعره ويطعنه بسيف قصير ، ويمسك الآخر صندوقاً بيده اليمنى ، ومجمره بيده اليسرى ، ويوجد على يسار مدخل الكنيسة الصغرى شخصان حليقا الذقن يفصل بينهما ميدالية تتضمن صورة للسيد المسيح ، وتوجد عند الطرف الغربى للحائط شظيات من صورة قديس محارب آخر .

(ج) الصحن :

يوجد هنا سلسلة من صور الرهبان ومعهم أحد الأساقفة وهم جميعاً فى وضع المواجهة مع المشاهد ، وقد رسمت بين صورتى اثنين منهما ميدالية تتضمن صورة نصفية للسيد المسيح .

(د) الخورس :

يتضمن المدخل ذو العقد الذى يؤدى إلى الخورس من الصحن رسماً لرئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل ونجد أن الأيدى والوجهين قد لونت جميعها باللون البنى، ويمسك كلاهما رمحاً طويلاً يعلوه صليب فى إحدى اليدين ونموذجاً للكرة الأرضية فى اليد الأخرى ، ويرتدى ميخائيل عباءة خضراء فوق رداء وشالاً (بطرشيلاً)

فوق العباءة ، وهناك على الحائط الجنوبي رسم للقديس مرقوريوس يعود تاريخه إلى سنة ١٢٣٣ للميلاد ، وهو ملتصق ويركب حصاناً وتحيط برأسه هالة نورانية أما ملابسه فهي تشبه ملابس القديس تادرس الذي توجد صورته على الحائط الغربى للرواق ويمسك سيفاً بيده اليسرى ورمحاً بيده اليمنى يطعن به الإمبراطور جوليان (يوليانوس) المرتد عن الإيمان الواقع بين أرجل الحصان وهناك تحت الرجل الأمامية اليسرى للحصان نجد القديس الذى يهاجمه شخصان مقنعان بأقنعة تشبه رؤوس الكلاب ، وهناك إلى اليمين راهبان ملتحيان داخل مبنى مقبب وهما ينظران فى اتجاه القديس أما فى الطرف الجنوبى من الحائط الغربى فنجد صوراً تمثل إبراهيم ، وإسحاق ، ويعقوب ، ونجد فى الجانب الشمالى ثلاث شخصيات رهبانية مجهولة وعلى الحائط الشمالى لوحتان تمثلان الملك نبوخذ نصر والقديس جرجس .

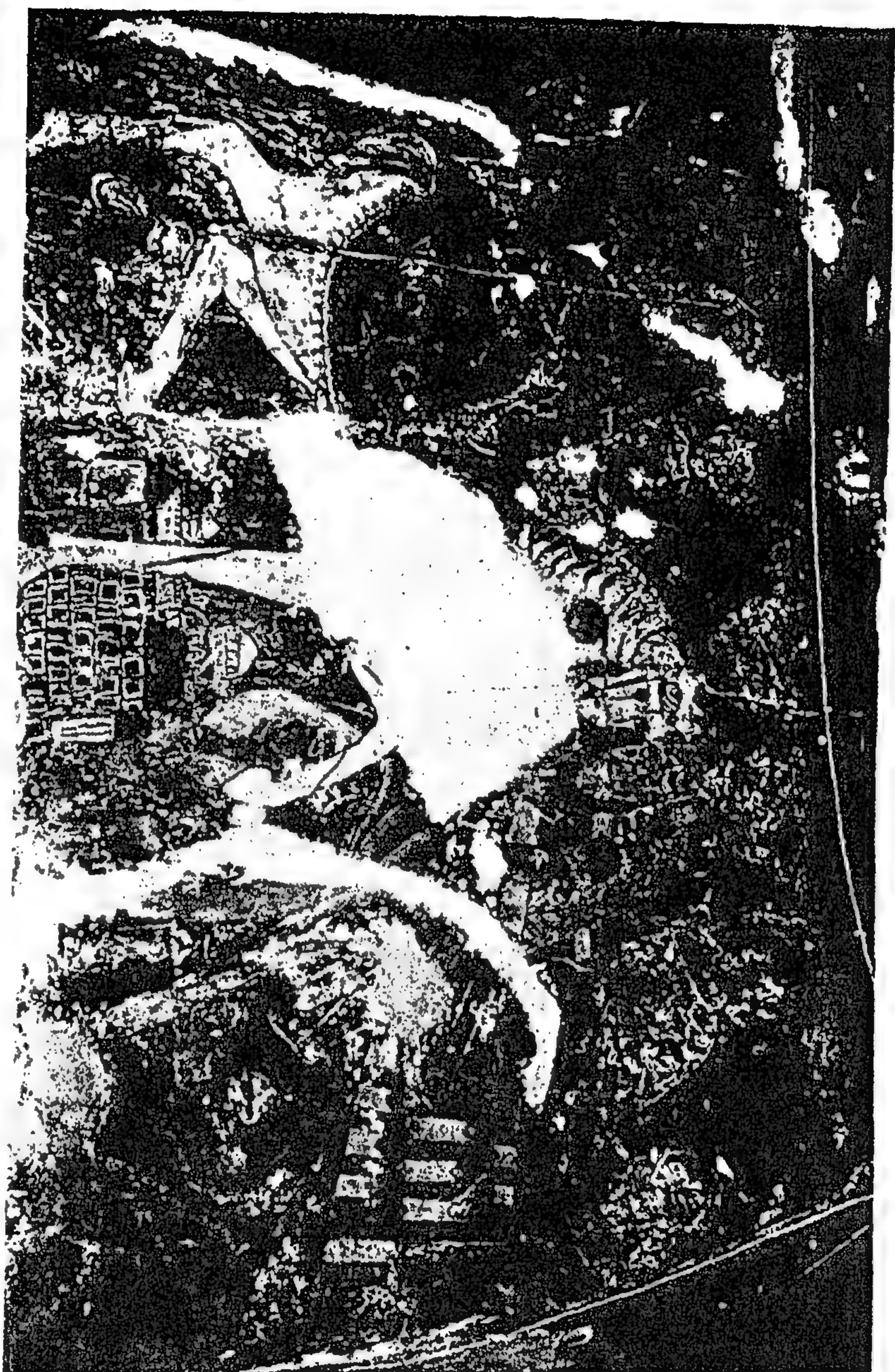
(هـ) الهيكل : (انظر: Plankoff, op. cit., pls. 1,2,3 and 5, and pp. 159-161) :

يوجد على كلا جانبي مدخل العقد الذى يؤدى إلى الهيكل من الخورس لوحتان تمثلان قيامة السيد المسيح من بين الأموات ، الأولى منهما تظهر فيها الثلاث مريمات وقد أتين ليدهن جسد السيد المسيح بالأطياب (انظر إنجيل مرقس - الإصحاح ١٦ من الآية رقم ١ وما بعدها) وتظهر الأولى والثانية منهن فقط وهما تحملان وعائين أما الثالثة فترتفع ذراعاها إلى مستوى الصدر وإصبعاً الإبهام مفتوحان ، وتمسك كل من الاثنتين الأخريين الوعاء باليد اليسرى وترفع الإصبع السبابة فى يدها اليمنى وترتدى الاثنتان عباءتين واسعتين فوق الرداء بينما تغطى العباءة رأس كل منهما ، أما الثالثة فهي ترتدى رداء مع عباءة تغطى النصف العلوى من الجسم ، ونلاحظ أن الأولى تتجه نحو الثالثة وهناك ملاك فوق صورة الثلاث مريمات أما اللوحة الثانية فتبين لنا السيد المسيح القائم من الأموات واثنتين من المريمات عند القبر ، ويمسك السيد المسيح كتاباً فى يده اليسرى بينما يرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وقد لون رداؤه باللون الأزرق كما لونت العباءة باللون الأحمر ، وحول رأسه هالة نورانية صفراء وفى داخلها صليب أحمر ونلاحظ أن رأسه كبيرة بشكل غير متناسب والمرأة التى ترتدى ثوباً ذا لون بنى فاتح هى التى تجثو عند قدميه أما الأخرى التى ترتدى رداء ذا لون بنى فاتح تحت عباءة ذات لون أزرق غامق فإنها تمد يديها نحو السيد المسيح ، والعباءة تتميز بحافة حمراء وقلنسوة بيضاء .



الشكل رقم (٤١) كينسة القديس أنطونيوس : الحائط الغربى للرواق ، القديس تادرس المحارب

الشكل رقم ٤٢ كنيسة القديس أنطونيوس : الحائط الشمالي للرواق قديسان محاربين القديس مار جرجس إلى اليسار



ونجد على الحائط الجنوبي صور أربعة من البطارقة استطعنا أن نميز ثلاثة منهم هم البابا ديوسقوروس، والبابا بطرس الإسكندري والبابا ثيوفيلس ، وهم جميعاً واقفون في مواجهة المشاهد بوجوه كاملة أما البطيريك المجهول الاسم فيحمل كتاباً في يده اليسرى ويرفع اليمنى بعلامة البركة وهو يرتدى البلين الذي يصل طوله إلى الكعبين فوق ملابسه ، أما بطرس فيتميز بلحية مدبية ورداء يصل طوله إلى الكعبين ، ومن الصعب الآن التعرف إلى الاثنين الآخرين بوضوح .

وفى داخل الممر المسقوف الذى يؤدى إلى الهيكل نجد صوراً نصفية لإرميا ، وإيليا ، وإشعيا ، وموسى ، وداود ، ودانيال وهى جميعها داخل ميداليات ، ونجد فى الركنين الشمالى الشرقى والجنوبى الشرقى للهيكل حنيتين تتضمنان صورة نصفية للقديس مرقس (فى الركن الشمالى الشرقى) والصورة الأخرى للقديس أنسطاسيوس ، (الركن الجنوبى الشرقى) .

وتتميز قبة الهيكل برسومات تشبه فى تفاصيلها تلك التى سبق أن وصفناها فى الكنيسة الصغرى ، ونجد فى حنية المحراب إلى خلف الهيكل لوحة أخرى تمثل السيد المسيح المتوج على العرش .

ويوجد فى الجانب الجنوبى من الهيكل رسم غير كامل يمثل ذبح إسحاق ، وفيه يظهر إبراهيم فى الوسط وهو يتجه برأسه إلى الخلف وهو ملتجٍ وحول رأسه هالة نورانية ، ويبدو مرتدياً رداء ذا كمين نصفين ويصل طوله إلى الكعبين مع حزام مطرز بأشغال الإبرة عند الوسط ، وتمتد يداه أمامه واليسرى منهما تمسك شعر ابنه إسحاق بينما تمسك اليمنى سيفاً أو سكيناً ، وإسحاق جاثٍ على ركبتيه وقد ربطت يداه خلفه وأزيحت رأسه إلى الخلف وهو ينظر إلى يد أبيه ، وتوجد خلف إبراهيم شجرة وكبش يقف على كعبيه الخفيتين ، والمفروض أن تستكمل هذه الصورة برسم ملاك فى الخلف وهو الذى ينظر إبراهيم نحوه .

أما فى الجانب الشمالى من قبة الهيكل فنجد صورة إبراهيم وملكىصادق .

التاريخ :

طال الجدل حول تحديد هذا التاريخ ومن الواضح أن معظم اللوحات ليست في حالتها الأصلية وبالتالي فإنها تنتمي إلى فترات تاريخية عديدة ، والمرجع الوحيد الدقيق إنما نستمدّه من صورة القديس مكاريوس التي يصحبها نقش يعود إلى سنة ١٢٣٣ للميلاد ، ويعاصر لوحة القديس مكاريوس لوحات الفريسكو التي في ممر الهيكل (وليس السقف) وكافة اللوحات التي في قبة الهيكل وصور البطارقة أما لوحة القيامة من الأموات فتعود إلى القرن الرابع عشر على أقرب تقدير .

وتُعتبر استنتاجات العالم نيتشتيلوف (غير منشورة) مختلفة إلى حد ما ، لقد قسم اللوحة إلى ستة مجموعات زمنية ، المجموعة الأولى تعود إلى الفترة السابقة على القرن الثالث عشر ، وتضم اللوحات التي في الكنيسة الصغرى ، وذبيحة إسحاق ، والقديس مرقس ، والقديس أثنا سيوس ، والبطارقة ، والأنبياء ، والقديس كيرلس الأنطاكي ، والقديس ديوسقوروس ، أما المجموعة الثانية من اللوحات فيعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر وتتضمن لوحات القديس مكاريوس ، والبطارقة ، والقديس جرجس ، ونبوخذ نصر ، أما القرنان الرابع عشر والخامس عشر فتتنتمي إليهما لوحات رؤس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل والتصميمات الزخرفية ، أما لوحات المريمات عند القبر ، والقيامة من بين الأموات فتعودان إلى القرن الخامس عشر بينما يعود تاريخ لوحات القديسين المحاربين التي في الرواق إلى أوائل أو منتصف القرن السادس عشر ، أما المجموعة الأخيرة التي تتضمن اللوحات التي في وسط الكنيسة على الحائطين الشمالي والجنوبي فقد وضعها في القرن السادس عشر ومن ناحية أخرى نجد أن دوريس قد اعتبر أن أقدم اللوحات هي تلك التي تمثل رئيس الملائكة ميخائيل ورئيس الملائكة جبرائيل والتي اعتبر أنها تنتمي إلى القرن العاشر أو تاريخ قريب منه^(٣١) .

ويرجع نيتشتيلوف ذلك إلى أن الكنيسة قد أهملت عند نهاية القرن السادس عشر ولا بد أن جميع اللوحات قد أنجزت قبل هذا التاريخ ، ومن المؤكد أن صورة القديس مرقوريوس تعود إلى سنة ١٢٣٣ ، ولما كانت اللوحات التي في الهيكل الرئيسي مرسومة على طبقة من الجبس أقدم من تلك التي رسمت عليها صورة القديس مرقوريوس فلا بد أنها تعود إلى فترة سابقة لتلك السنة ١٢٣٣ ، وهناك في الكنيسة الصغرى نص يعود إلى القرن الثاني عشر يشير إلى أن اللوحات التي هناك يعود

تاريخها إلى نفس التاريخ ، أما منظرا القيامة والمريمات عند القبر فهما مرسومان على طبقة من الجبس أحدث من تلك التي رسمت عليها صورة رئيسي الملائكة ميخائيل وجبرائيل ، وكذلك فإن مجموعتي القرنين الخامس والسادس قد رسمتا على طبقة من الجبس أحدث من هذا التاريخ .

وقد ساعدت الألوان التي استخدمت في اللوحات على عمل هذا التصنيف وبذلك فإن اللوحات التي في الكنيسة الصغرى ولوحات القديس أثناسيوس ، والبطاركة ، والأنبياء ، جميعها قد رسمت فوق خلفية خضراء بلون الزيتون داخل إطار من الدوائر البيضاء داخل خطين متوازيين ، وتنتمي جميعها إلى نفس الطراز مع تحديد بالخط الأسود والبنى ، أما المجموعة التي تضم القديس مكاريوس ، والقديس جرجس والبطاركة فإنها جميعها مرسومة على خلفية من الصلصال مع ثلاث درجات من عمق اللون ، وقد استخدمت ألوان الصلصال في هذه اللوحات مع استخدام لون أعمق للوجوه والرؤوس .

ويساعد أيضاً في فصل مجموعات اللوحات اعتبارات معينة متعلقة بأسلوب الرسم للأشخاص ، إن جميع اللوحات التي في الكنيسة الصغرى مع صور البطاركة وإبراهيم وإسحاق تتميز جميعها بنفس خصائص الوجوه التي تتمثل في الأنف الطويل والعينين التي في شكل قصوص .

وعموماً فإن استخدام معايير الأسلوب لتحديد التدرج الزمني يعتبر غير فعال ، والفائدة الوحيدة التي تعود إلى دراسة نيتشتيلوف هي أنها تستخدم هذا المعيار مقترناً ببراهين أكثر إيجابية ، ويجوز لنا أن نتساءل حول مقارنته بين لوحات الفريسكو التي في الكنيسة الصغرى وتلك التي في الدير الأبيض ولكن وجود النقش الأرمني في الكنيسة الصغرى يتجه قليلاً نحو تأييد فكرته ، ومن المؤكد أن تقييمه لتلك اللوحات التي في دير الأنبا أنطونيوس هو أفضل ما يمكن تقديمه حالياً .

(د) الدير الأبيض :

(أ) الهيكل الشرقي : (Monneret de villard, Les Convents Près de Sohag, vol. II) :

يُوجد في نصف القبة الأوسط صورة للسيد المسيح جالساً على العرش في المركبة السماوية التي امتلأت حوافها بالحليبات التي على شكل الورود الصغيرة ، وهو يرتدى

رداءً طويلاً مربوطاً بما يبدو أنه زنار عريض حول الوسط وتغطي العباءة الكتف والذراع والساق في الجهة اليسرى ويمسك بيده اليسرى كتاباً ويرفع اليمنى على هيئة منح البركة ، ويوجد فوق رأسه تشكيل يمثل قوقعة ، وتبرز من المركبة أربعة أجنحة ويحتوى كل جناح على رأس أحد الحيوانات الأربعة غير المتجسدة التي ورد الحديث عنها في سفر الرؤيا ، وهناك شيئان طويلان على شكل لوحة مزج الألوان التي يحملها المصور وتدعى (باليتة) وذلك عند الجناحين السفليين الأيمن والأيسر وخلفهما أربع ميداليات بمعدل اثنتين على كل جانب ، ويوجد في كل ميدالية منظر شخص جالس يبدو أنه يكتب وربما كان هؤلاء الأشخاص يمثلون الأنجيليين الأربعة ، وهناك سلسلة من الميداليات حول الحواف الخارجية لهذا الرسم وتتضمن الميدالية التي في أعلى اليسار العذراء مريم ، بينما تتضمن الميدالية التي في أعلى اليمين القديس يوحنا ، أما الميداليات الأربعة الأخرى فيبدو أنها تتضمن ملائكة .

(ب) - الهيكل الجنوبي : (Monneret de Villar, op. Cit., Vol. II, pls. 203-209 and p.133) :

يوجد هنا صليب كبير داخل إطار بيضاوى ويغطي الذراعين الأفقيين للصليب قماش أحمر اللون ، وقد زخرف كل ذراع مع نقطة الاتصال المركزية بصليبان صغيرة داخل ميداليات ، وينتهى كل ذراع بثلاثة فروع مدببة ، وتقوم ملائكة منبسطة الأجنحة بحمل الإطار ، وتتجه بوجوهها إلى الخارج وتمد أذرعها خلفها ، وترتدى الملائكة أردية طويلة بدون أكمام وعباءات قصيرة الأكمام وهناك شريط عريض من القماش يمر فوق أحد الكتفين وتحت الكتف الآخر ، أما صورة العذراء وصورة يوحنا فإن كلا منهما تقع على أحد جانبي الصليب ، وترتدى العذراء رداءً داخلياً طويلاً وعباءة تغطي الرأس والصدر ، ونجد أن القديس يوحنا ملتج وقد رسم جسمه في الوضع الجانبي بينما رسمت الرأس في الوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة ، وهو يرتدى رداءً طويلاً يصل إلى الكعبين ، وعباءة تلتف حول الكتفين وحول الوسط ، وفي أعلى المنظر توجد ميداليتان بداخلهما تجسيد لكل من الشمس والقمر .

أما الإطار نصف الدائرى فوق الحنية فهو مزخرف بسلسلة من الميداليات التي تشغل إما بصليب وإما بصورة نصفية لأحد الأنبياء بالتبادل ، وقد بقى من أسماء الأنبياء اثنان هما إيليا وموسى .

أما بقية الرسومات التي كانت موجودة يوماً ما في هذا الهيكل فقد أُلْتُفِت حالياً .
وهي تتكون من صفين من القديسين الذين يمسك كل منهم كتاباً في ثنية كوع الذراع
الأيسر ، ويسنده بالذراع الأيمن ويبدو أن هؤلاء القديسين قد رسمت صورهم في
شكل باكية متصلة وربما كانوا يرتدون ثياباً يصل طولها إلى الكعبين تحت عباءات
تغطي الكتفين والذراعين والبطن والفخذين .

(ج) الهيكل الشمالي : من الصعب الآن تحديد اللوحات التي في هذا الهيكل ،
وقد ذكر العالم بيزز أنه من الصعب رؤية الموضوع المرسوم في هذا الهيكل الشمالي ،
ولم يتغير الوضع الآن عما كان عليه في أيامه ، ويذكر ميناردوس رسماً عن نياحة
العذراء^(٣٢) ولكن من الصعب التحقق منه .

التاريخ :

تحدد التاريخ الدقيق لهذه البقعة عن طريق نص يذكر اسم الفنان وهو أرمني
يدعى ثيودور وتاريخ النص هو سنة ١١٢٤ للميلاد ، ويذكر مونيرييه دى فيلار أن هذه
الرسومات قد بدأها الفنان الأرمني فعلاً ولكن قام بإنهائها فنان مصري يحمل نفس
الاسم ، وقد أشار تورب إلى التعقيدات التي حدثت نتيجة لهذه الفكرة^(٣٣) .

(هـ) الدير الأحمر : (Monneret di Villard, op. cit., vol. II p/s. 208 & 210-217. pp-131-132) :

بقي القليل من اللوحات التي كانت في البقعة وتبين نسخة من جزء من الزخارف
التي صورها كليدات قبل تجديدها حديثاً أن هناك حنية مسقوفة بالجمالون ومحاطة
بأطر مربعة أو مستطيلة وقد امتلأت بالتصميمات الهندسية وكانت قبل ذلك تنشغل
بصورة شخص في الوضع الأمامي .

وقد نسخ كليدات من الهيكل الجنوبي كذلك رأس القديس مرقس المحاطة بهالة
نورانية ، كما وجد هناك أيضاً فوق أحد الأعمدة صورة محاطة بهالة نورانية للقديس
بطرس وهو يمسك كتاباً ويعلو عقد هذا الهيكل صف أفقي من الميداليات المتشابكة
التي تحوى تصميمات نباتية ، وفي الجزء السفلي على جانبي العقد توجد صور
للملائكة الذين يحملون نماذج لأمعة للكرة الأرضية ، ويتضمن قلب المقص الذي يقع
فوق الباب بين الهيكل الشمالي والحجرة التي في الشرق ، رسماً للأنبا ثيوفيلوس وقد
أحاطت برأسه هالة نورانية ويحمل كتاباً في اليد اليسرى ويرفع اليد اليمنى في هيئة
منح البركة .

وتوجد فى الحجرة الصغيرة التى تقع إلى شرق الهيكل الشمالى صورة للسيد المسيح وهو يمسك كتاباً فى يده اليسرى ويرفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وعلى جانبيه ملاكان يمدان أيديهما نحوه .

التاريخ :

تنتمى لوحات القديس مرقس والقديس بطرس والقديس ثيوفيلوس بوضوح إلى مجموعة واحدة ، أما من جهة الأسلوب فإنها جميعها تتميز بخصائص محددة ألا وهى الوجه الطويل والرأس المقببة ، والعيون الكبيرة المحملقة ، وفتحتا الأنف العريضتان والأذنان الكبيرتان البارزتان واللحى الطويلة الكثيفة الشعر ، وهى تشبه فى هذه النواحي أيقونة الأنبا أبرام من باويط وربما كانت معاصرة لها ، وهناك تشابهات أخرى بين لوحات الدير الأحمر وبعض اللوحات التى تمثل الرسل فى الحجرة رقم ٦ فى باويط وأيضاً الشخصيات الرهبانية فى الكنيسة الصغرى رقم ٢٨ وربما كان مونيريه دى فيلار ووبسيل على صواب فيما أعلنه من أن تاريخ لوحات الدير الأحمر يعود إلى القرن السابع أو الثامن .

وليس لدينا تفصيلات عن أسلوب لوحة السيد المسيح الشاب فى الغرفة الصغرى لكى تساعدنا فى تحديد التاريخ وهناك نقش موجود بنفس الغرفة من عمل مصور يدعى مرقوريوس وهو مؤرخ بسنة ١٣٠١ ميلادية^(٣٥) ولذلك فمن المحتمل أن تكون لوحات القريسكو التى بهذه الحجرة من عمل هذا الفنان .

(و) دير الأنبا هدرا :

(أ) - الكنيسة :

(I) الهيكل الشرقى : انظر :

(Monneret de villard, 11 Monastcro di s. simeone. p.48 and Figs. 71-72) .

اللوحة الموجودة داخل نصف القبة قد أتلقت حالياً ولكن النسخ التى رسمها دى مورجان ، وكليدات ، وجايت ما زالت موجودة ، ويبين المنظر السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة السماوية وهو حليق الذقن وحول رأسه هالة نورانية ويده اليسرى

تمسك كتابا بينما ترتفع اليد اليمنى فى هيئة منح البركة ، وهو يرتدى رداءً طويلاً وعباءة فوق الكتفين والذراع الأيسر ، والوسط والفخذ الأيمن ، وهناك شعلات من النار تندلع أسفل المركبة ويوجد ملاك على كلا جانبي المركبة وهو مجنح وحول رأسه هالة ، وشعره منسدل على كتفيه ، ويرتدى كل من الملاكين رداءً طويلاً بدون أكمام يصل طوله إلى الكعبين ومزخرف بشريط عريض عند الحافة ودائرتين عند الركبتين ، وهناك حزام مربوط حول الوسط ، ويبدو الملاك الذى على اليمين ممسكاً بنموذج للكرة الأرضية وهناك أيضاً فى أقصى اليمين شخص واقف فى الوضع الأمامى وهو يرتدى رداء يصل طوله إلى الكعبين وعباءة تنسدل حتى الكعبين على وجه التقريب ، وعند قمة المركبة توجد ميداليتان ربما كانتا تتضمنان منظرين للشمس والقمر .

وهناك بقايا لوحات على الحائط الشمالى لهذا الهيكل تمثل أشخاصاً جالسين وحول رؤوسهم هالات نورانية ، وربما كانت فى الأصل شخصيات الأربعة والعشرين قسيساً .

(II) الحنية الغربية :

(انظر : Monneret de villard,op. cit.,pp.65 and figs.73)

توجد هنا لوحة العذراء تقف بالوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة وعلى جانبيها ملاكان .

(III) المغارة التى فى الطرف الغربى للجناح الشمالى :

(انظر : Monneret de villard,op. cit.,pp.35-36 and figs.65-69)

تحدث دى مورجان عن ثلاثة جدران تحتلها سلسلة من صور الأشخاص فى الصف الأول وعددها ٣٦ صورة ، ويفترض كذلك وجود عدد مماثل فى الصف الثانى ، ويظن أن هؤلاء الأشخاص مجموعهم ٧٢ شخصاً وهم رسل المسيح الاثنان والسبعون ، وتبين الآثار الباهتة لهؤلاء الأشخاص وجود هالات نورانية حول رؤوسهم وأنهم يقفون فى الوضع الأمامى .

وسقف المغارة مزخرف بنموذج من النقش المحفور الذى يتكون من أشكال
مثمّنات الأضلاع الصغيرة ويتضمن هذا النموذج عدداً من الصور النصفية المحاطة
بالهالات النورانية داخل مربعات أو مثمّنات .

(ب) القصر : (انظر : Monneret de villard, op. cit., p. 103 and Fig. 131) :

يوجد رسم على الحائط الغربى من ممر المدخل قد أتلّف الآن تماماً ، ولكن دى
مورجان قدم لنا وصفاً له وتبين نسخة دى مورجان إلى اليسار أطاراً كبيراً أحمر
اللون بداخله صور لستة أشخاص ، وإلى يمينهم أحد رؤساء الملائكة يقف بجانب
السيد المسيح الجالس على العرش . ويفترض دى مورجان وجود رئيس ملائكة آخر
على يمين السيد المسيح يليه ستة أشخاص آخرون وهؤلاء جميعاً هم الاثنى عشر تلميذاً .

التاريخ :

يمكن الاستعانة بلوحة الفريسكو التى فى المحراب الشرقى لتحديد التاريخ ، وقد
اقترح مونيريه دى فيلار تاريخاً فى حدود القرن الثانى عشر اعتماداً على العلاقة بين
هذا الرسم والرسم الآخر الموجود فى الدير الأبيض^(٣٦) وإذا اعتمدنا على مثل هذه
البراهين التى تتعلق بالأسلوب فقط فإن تحديد مثل هذا التاريخ يصبح معرضاً للشك
لأن دراسة اللوحتين تكشف عن العديد من أوجه الاختلاف ، والحقيقة أنه من الصعب
تحديد تاريخ دقيق بالرغم من إمكانية تحديد التاريخ السابق والتاريخ اللاحق ، وقد
دمر الدير إلى حد كبير بسبب الغارات النوبية فى القرن العاشر ولا بد أنه قد أعيد بناؤه
أما فى الربع الأخير من نفس القرن أو فى أوائل القرن الحادى عشر ، وفى ذلك الوقت
أعيد بناء الكنيسة . ويبدو أن هذا الدير قد هجر فى أواخر القرن الثالث عشر ، وهناك
بعض الشك ذلك لأن لوحة المحراب تنتمى إلى الفترة المحصورة ما بين عامى ١٠٠٠ ،
١٢٥٠ للميلاد . وفى إطار هذه الخطوط العريضة ليس أمامنا إلا القليل الذى نعتمد
عليه لتحديد التاريخ الدقيق ، ولو صح تخمين دى فيلار فإن هذا يعنى أن الكنيسة
كانت بدون زخارف فى المحراب الشرقى لمدة قرن أو أكثر وأهمية هذه القطعة الخاصة
من الزخرفة فى كل كنيسة كبرى أو كنيسة صغرى واضحة ويبدو أن مثل هذه الحالة
كانت شائعة خلال بعض الفترات ، ومن المحتمل أيضاً أن تكون اللوحة قد أنجزت
خلال القرن الحادى عشر .

(ز) دير أبى مقار :

كنيسة القديس مكاريوس :

(أ) هيكل الأنبا بنيامين (انظر : E-White, Wadi Natrun II, p.90 ff and pls. : XXII - XXV)

توجد سلسلة من الميداليات على السقف الداخلى للهيكل ، ونجد فى الميدالية الأولى صورة شخصين ينحنيان فوق شخص راقد على الأرض وهى تمثل نيقوديموس ، ويوسف الرامى وهما يحنطان جسد السيد المسيح (إنجيل يوحنا الإصحاح ١٩ الآية ٣٨ وما بعدها) وتبين الميدالية الثانية نفس الشخصين وهما يحملان الجسد المحنط ، أما الأشخاص الذين فى الميدالية الثالثة فإن صورتهم غير سليمة تماماً ، وتظهر رأس السيد المسيح ورأس القديس بطرس وربما أيضاً القديس يوحنا الأنجيلى بوضوح تام ، أما فى الميدالية الرابعة فإننا نجد صورة للسيد المسيح ومعه إلى اليسار شخص مجهول الهوية .

أما الرسم الذى فى الحنية الشرقية فقد أتلّف بصورة شديدة ، لأن القسم العلوى قد تحطم تماماً ، ولا يظهر لنا إلا شخص صغير الحجم له جناحان وينظر إلى الاتجاه البعيد عن الوسط حيث يجلس السيد المسيح ، وفى القسم السفلى فى الوسط نجد العذراء فى الوضع الأمامى بوجه كامل الاستدارة ، أما على اليمين واليسار فهناك أربعة من الرسل ثلاثة منهم يحملون كتباً ، والشخص الذى على اليسار أبيض الشعر وينظر إلى أعلى وهناك رسومات صغيرة على الجدران الثلاثة الشمالى والجنوبى والشرقى تمثل الأربعة والعشرين قسيساً وقد جلس كل منهم فوق عرش مزخرف بالمجوهرات وله ظهر مرتفع ويمسك أنية صغيرة ، ويرتدى كل منهم تاجاً أبيض وهم جميعاً حليقوا اللحى .

وهناك على الحائط الغربى سلسلة من الأشخاص الذين يقف كل منهم داخل باكية ولم يبق منهم إلا اثنان أحدهما هو يوحنا المعمدان ويظهر ملتحيًا وحول رأسه هالة نورانية وشعره أسود ، هو يرتدى رداء أحمر اللون مربوطاً بحزام ، وعباءة ذات لون أصفر بنى وذات حواف بيضاء ، ويمسك فى يده اليسرى ميدالية بيضاوية الشكل تتضمن صورة حمل الله فى شكل خروف فى رأسه قرنان ، أما الشخص الآخر فلم يبق من صورته إلا القليل .

وهناك صورة لملاك الشاروبيم فى الوجه الداخلى لسقف الشكل المثلث الأضلاع وفيها نرى الرأس رأس إنسان تحيط به هالة نورانية واليدان منبسطتان والجسم بيضاوى الشكل فى نهايته طرف يشبه البيضة ، ويبرز عند الكتفين جناحان فى أطرافهما عيون كثيرة وتبرز عند الكتفين كذلك رأس عجل إلى اليسار ورأس أسد إلى اليمين ، ويوجد أعلى الهالة رأس نسر ، أما رأس الإنسان فهو موضوع بين الهالة والجناح الأيسر (انظر الصورة المرفقة) .

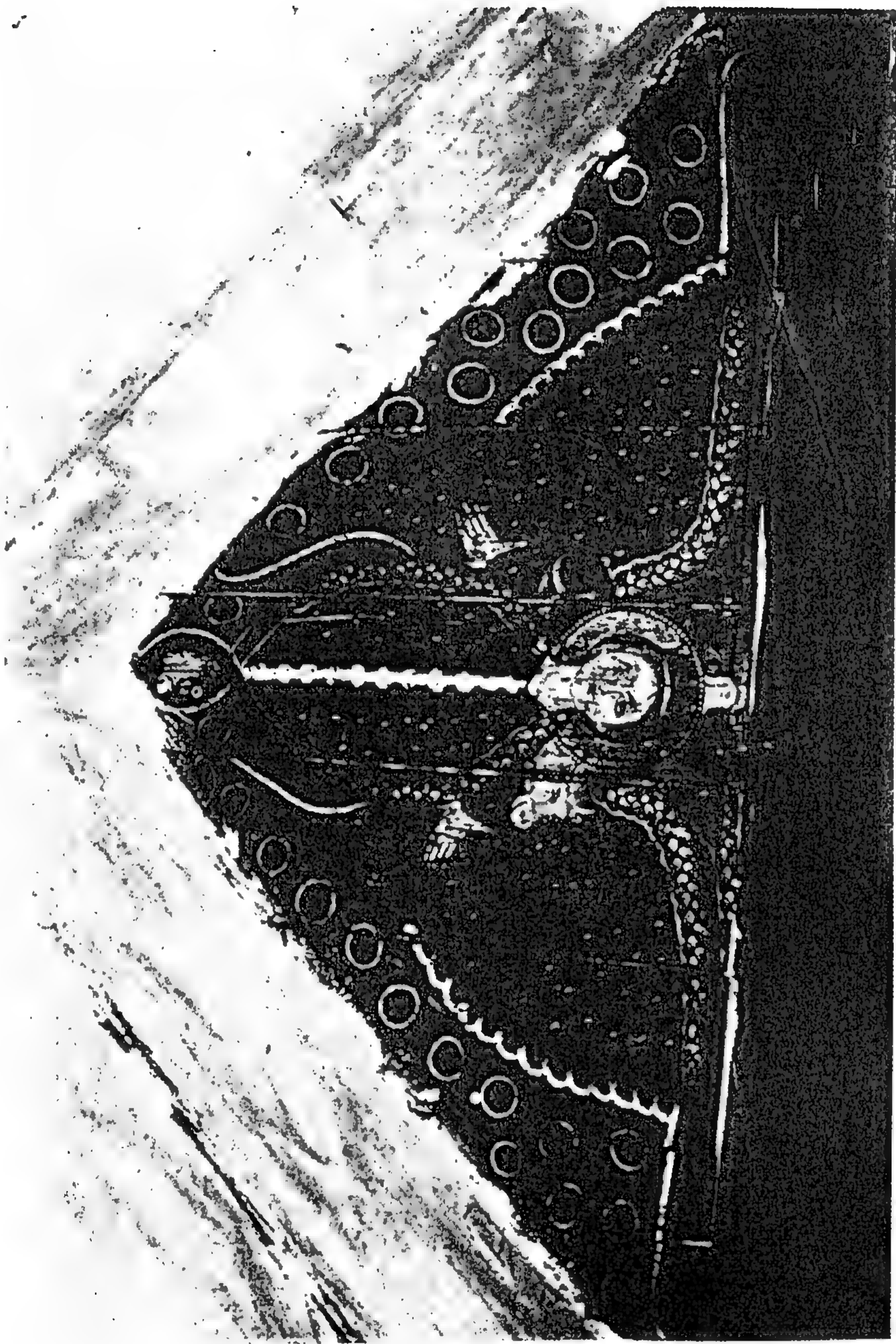
(ب) الهيكل الشمالى : (انظر : XXVII - pls and FF 101 p., op. cit. - White E : XXXI - b) :

ما زالت الأجزاء العليا لأربعة من الأشخاص واضحة فوق الطرف الشمالى من الحائط الشرقى بالرغم من أنها محطمة تقريباً ، وتدلنا النقوش على اثنين من هؤلاء الأربعة وهما حنانيا وميصائيل ، وبذلك نعرف أن هذه الصورة تمثل الثلاثة فتية فى أتون النار ، لابد أن يكون الشخص الثالث هو عزاريا وربما كان الشخص الرابع هو رئيس الملائكة ميخائيل .

وقد شغلت الفراغات التى بين النوافذ بسلسلة من صور الشخصيات الرهبانية التى نرصد منها فى الطرف الشرقى من الحائط الشمالى شخصين ، الذى على اليمين منهما هو الأنبا بولا السائح فى الوضع الأمامى ، وهو ملتج ويلبس ثوبا من خوص النخيل المجدول ، يظهر الغراب وهو يحضر له طعامه ومن المحتمل أن يكون الشخص الآخر هو الأنبا أنطونيوس ، وهو أيضاً تحيط برأسه هالة نورانية ولحيته مربعة الشكل ورأسه مغطاة بقلنسوة ، ويوجد إلى الغرب من هذين الاثنين شخصان آخران واقفان وتحيط برأسيهما هالتان نورانيتان ، أحدهما ذو لحية بيضاء ويرتدى رداء لونه أحمر قانى وعباءة بيضاء ، أما الآخر فيرتدى رداء أبيض وعباءة حمراء ، ومن المحتمل أن يكون أحدهما هو القديس باخوميوس والآخر هو القديس مكاريوس .

وهناك شخصان آخران عند الطرف الشمالى للحائط الغربى أحدهما عارٍ وتصل لحيته إلى ركبتيه ومن الواضح أنه هو القديس أبانوفر ، أما الشخص الآخر فقد أتلقت صورته تقريباً ، وهناك صورة شخص آخر على العقد الغربى من الجزء المثلث المحصور بين العقدين ولكننا لا نستطيع التأكد من نوعه وهل هو ذكر أم أنثى وهو يحمل كتاباً فى يديه ، كما يظهر شخص آخر مماثل على المثلث الجنوبى .

الشكل رقم (٤٢) كنيسة القديس مرقوريوس : هيكل بنيامين - صورة الشارونيم



ويمثل المثلث الشمالى على الحائط الشرقى شخصاً ملتحيًا يلبس رداءً خارجياً قصيراً بلاكمين ، ونجد على اليمين رسماً لأحد ملائكة السيرافيم بجسم بيضاوى شبيه بأجسام الطيور ، ونجد اثنين آخرين مشابهين له على المثلث الجنوبي ، ومن المحتمل أن أحد هؤلاء الأربعة هو القديس مكاريوس الكبير مع ملاك الشاروبيم الذى يحرسه .

ونجد أن الفراغات المحصورة بين الصف السفلى من النوافذ وبين الجوانب الأربعة الرئيسية للمبنى المثلث الأضلاع تمتلئ بأشخاص صغار الحجم واقفين ، وتوجد ميداليتان مستديرتان فوق رؤوس النوافذ وفى داخل الميداليتين صورتان نصفيتان لبعض الأشخاص ، أما الألوان المستخدمة فهى الأحمر القانى والأبيض بالنسبة للملابس والأبيض بالنسبة للبشرة والأسود لتحديد الملامح ، ولون الفيروز (التركواز) للخلفية - توجد الرسوم السليمة على الجانب الشرقى - هنا نجد صورة للسيد المسيح مع العذراء جالسة داخل ميدالية ويوسف النجار إلى اليمين وفى الجانب الشمالى يقف شخص ذو لحية بيضاء لم تحدد شخصيته ، ويوجد فى داخل الميداليتين شخصان لكل منهما لحية سوداء كما يحمل كل منهما كتاباً مفتوحاً .

ويوجد فى القبو الشمالى الشرقى تحت القوس المبنى عبر زاوية الغرفة للتدعيم صورة لميلاد السيد المسيح ونرى فيها العذراء جالسة إلى اليسار وهى تسند رأسها بيدها ، ويقف على يسارها يوسف النجار ولم يبق من صورته إلا الرأس فقط ، وفى الجانب الأيمن نجد اثنين من صغار الرعاة وفى الخلفية تلال على شكل الأهرام ، وفى أعلى الصورة راعٍ آخر يتحدث إليه أحد الملائكة ، وهناك ملاكان آخران فى القسم العلوى ، ونرى السماء زرقاء اللون تمتلئ بالنجوم البيضاء وقد ظهر نجم بيت لحم عند رأس القبو ، وقد أتلّف الجزء الأوسط من المنظر أما الصورة التى فى القبو الشمالى الغربى فليست سليمة تماماً ، وتظهر إلى اليسار سيدة جالسة أو منحنية ، كما يظهر شخص آخر مجهول الهوية على يمين الوسط ، ويظهر خلفهما صورة تالفة تمثل شخصاً يسنده شخصان آخران وربما كانت هذه الصورة تمثل نياحة العذراء وصعود جسدها .

ويشمل المثلث الذى فى الجانب الشمالى الشرقى لوحة بشارة الملاك للعذراء ويظهر فيها إلى اليسار رئيس الملائكة جبرائيل يلبس رداءً أبيض وحول رأسه هالة نورانية بينما تجلس العذراء إلى اليمين وهى ترتدى رداءً أسود اللون وتجلس على عرش مرتفع وحول رأسها هالة نورانية : ويوجد مبنى مقبب إلى يمينها فى خلفية الصورة .

ولا يوجد لدينا تفسير للمنظر الذى على العقد الشرقى ، ففى الوسط هلال تسقط منه أشعة ضوئية إلى الخارج وإلى أسفل ، وإلى اليمين يوجد شخص ذو لحية بيضاء ويحيط برأسه هالة وهو نصف راكم ويرتدى عباءة لونها أحمر قانى ورداء أبيض ويقدم صندوق مجوهرات صغير الحجم إلى الوسط بينما يمسك بيده اليسرى مجمرة ، ويقع خلفه بناء ذو طابقين قائم على أعمدة بداخله مذبح مغطى بالاستائر ، أما إلى اليسار فهناك شخص ملتح فى نفس الوضع وهو يمد يديه .

أما على العقد الذى فى الجنوب الشرقى فإننا نجد بشارة الملاك لذكريا فيظهر رئيس الملائكة جبرائيل إلى اليسار وذكريا إلى اليمين بلحية بيضاء ومرتديا عباءة بيضاء قصيرة فوق رداء أحمر طويل ويمسك بيده اليمنى مجمرة وفى اليد اليسرى ما يبدو أنه صندوق للبخور صغير الحجم ، وهو يصعد درجات الهيكل الذى بداخله مذبح مغطى بالاستائر يعلوه مظلة فوقها قبة .

أما على الجانب الأيسر من العقد الجنوبي فإننا نجد إشعياء بلحية بيضاء ويواجهه ملاك السيرافيم بجسم وجناحي طائر مع رأس وقدمى إنسان وهو يحيط على مذبح مغطى بالاستائر ويلمس شفتى إشعياء بمجرة يمسك بها ملقاط ، ويوجد على يمين القوس إبراهيم ملكيصادق ويرتدى إبراهيم عباءة حمراء وينحنى قليلا ويتقدم بيده لى يتسلم كأسا من ملكيصادق الذى لم تسلم صورته من التلف وكذلك فإن اللوحتين على العقدين الجنوبي والغربي والغربي لم تسلما أيضا من التلف وربما كان أحد المنظرين يمثل القديس بطرس ويوحنا وهما يسرعان إلى القبر .

ويوجد منظران على العقد الشمالى الغربى أحدهما لم يسلم من التلف وربما كان يمثل المعاناة فى البستان ، بينما يمثل المنظر الثانى حلم يعقوب وفيه يرتدى الشاب يعقوب رداءً أبيض وعباءة حمراء وهو نصف جالس ونصف متكئ على الأرض ويسند بيده رأسه المنحنى ، وأمامه سلم يصل إلى فتحة فى السماء على شكل هلال ، ويوجد ملاكان أحدهما فوق الهلال والآخر فى القمة وداخل المركبة السماوية شخص صغير الحجم ربما كان يمثل الرب الإله .

ويبين المثلث الأيمن على العقد الشمالى ذبيحة إسحاق ، ونرى إبراهيم بلحية بيضاء ويرتدى عباءة حمراء ورداء أبيض اللون وهو يمسك شعر إسحاق بيده اليسرى ويمسك سكيناً مقوسة فى يده اليمنى المرتفعة إلى أعلى ، وقد أشاح بوجهه بعيداً عن

إسحاق ، ويوجد أمامه فى شكل بيضاوى ناقص ملاك، وإلى يساره الشجرة والكبش ، وفى المثلث الأيسر عبدا إبراهيم وهما شابان بسيقان عارية ويرتدى أحدهما رداء أحمر اللون والآخر رداء أبيض اللون ويقف أمامهما الحمار.

التاريخ :

هيكल الأنبا بنيامين : حدد العالم هوايت تاريخ اللوحة التى فى المحراب بدون إبداء سبب واضح بأنها تعود إلى القرن الحادى عشر^(٣٧) ويصعب من محاولة تحديد تاريخ لهذه اللوحة حالة التلف التى تعرضت لها ، ولكن الدليل الضعيف الذى يقدمه لنا الشخص الوحيد الذى سلم من التلف يبين الرابطة التى تربط أسلوب رسم اللوحة بأسلوب رسم لوحة الكنيسة المحفورة فى الصخر فى سوجانلى بكبا دوكيا ، مما يعطى لفكرة هوايت مساندة إضافية .

ويعيد هوايت تاريخ رسومات الميدالية التى على الوجه الداخلى لسقف العقد الذى فى الهيكل إلى نفس الفترة ويؤسس ذلك على تشابه آخر مع لوحات الفريسكو التى فى الهيكل الشمالى ، التى قرر أنها تعود إلى أصل فاطمى^(٣٨) وكذلك فإنه يرجع لوحة الشاروبيم إلى نفس التاريخ ولنفس الأسباب ، وهو لا يقم نفسه بالحديث عن صور الأربعة والعشرين قسيساً التى على الجدران الثلاثة الشمالى والجنوبى والغربى وكافة الصور الأخرى التى يظهر فيها هؤلاء القسوس^(٣٩) تظهرهم فى وضع الوقوف ولم يستطع تحديد حالة أخرى جرى فيها توزيعهم حول الهيكل بمثل التوزيع الموجود هنا وهو لا يتعرض بالذكر لنموذج دير الأنبا هدرأ حيث نجدهم جالسين كما هو الحال أيضاً فى دير أبى مقار ، وبالرغم من أن الصورة السليمة فى دير الأنبا هدرأ هى التى على الحائط الشمالى ، فمن المحتمل أنهم كانوا موزعين أيضاً على الحائط الجنوبى على أقل تقدير ولذلك فإن لدينا أسباباً منطقية للربط بين الاثنين ، ومن المحتمل أن تكون النسخة التى فى دير الأنبا هدرأ معاصرة للوحة التى فى المحراب الأوسط ، التى قيل أنها تعود إلى القرن الحادى عشر ، ويرتبط ذلك بالدليل الذى يقدمه لنا نموذج دير أبى مقار الذى من الممكن أن يكون قد تم إنجازه فى نفس وقت إنجاز اللوحات الأخرى بنفس الهيكل .

أما الرسومات الوحيدة التي أرجع هوايت تاريخها إلى فترة أخرى فهي تلك التي على الحائط الغربى التي جعل تاريخها هو القرن التاسع^(٤٠) بالرغم من أن الأسباب التي قدمها لذلك غير واضحة ، أما الشخصان اللذان مازالت صورتاهما سليمتين (بقية الشخصيات غطيت صورها بطبقة حديثة من الجص) فإنهما فى حالة أفضل من باقى الشخصيات التي أعلن أن تاريخها يعود إلى القرن الحادى عشر ، وكذلك فإن اللوحات فى هذا الهيكل والتي تشبه تلك الموجودة فى الهيكل الشمالى ، تعطى انطباعاً بأنها قد رسمت تنفيذاً لفكرة منطقية تعتبر اللوحات التي على الحائط الغربى جزءاً منها ، ومن الصعب هنا عمل مقارنة حول الأسلوب ولكن الدليل المتوفر لدينا يجعل من الأمور المنطقية افتراض أن الشخصين قد رسما فى نفس الوقت الذى رسمت فيه بقية الشخصيات أى خلال فترة ما تقع ضمن سنوات القرن الحادى عشر .

الهيكل الشمالى :

ويعيد هوايت كذلك تاريخ اللوحات التي فى هذا الهيكل إلى القرن الحادى عشر^(٤١) اعتماداً على وجود صلة بالزخرفة الإسلامية التي كانت مستخدمة فى هذا الوقت ، ويبين الدليل المعمارى أن الهيكل قد بنى فعلاً خلال العصر الفاطمى ، ومن المحتمل أن تكون الزخرفة قد أنجزت قبل أو بعد هذا الوقت بقليل ، ويؤكد ذلك أن رسومات الأشخاص التي فى الكنيسة الصغرى الملحقه بكنيسة القديس أنطونيوس تتميز بشكل غريب بالنسبة لرسم العين التي تتخذ شكل الفص ، مع استقامة الجزء العلوى ، ونجد نفس هذا الأسلوب متبعاً بالنسبة للهيكل الشمالى فى دير أبى مقار^(٤٢) ومن المحتمل كذلك نسبة اللوحات التي فى الكنيسة الصغرى الملحقه بكنيسة القديس أنطونيوس إلى فترة تاريخية تسبق سنة ١٢٣٣ للميلاد ، وإذا صحت الخاصية التي شرحناها فيما سبق فإننا نقول أن رسومات دير أبى مقار يجب أن يحدد تاريخها بنحو نهاية العصر الفاطمى .

(ج) دير السريان :

كنيسة العذراء : (انظر : White, Wadi Natrum III, P. 183 Ff and pls. LVII, LXI, LXII) :

(أ) نصف القبة الغربى :

جرى تلوين القسم العلوى باللون الأزرق لتصوير السماء ، ويوجد إلى اليسار قرص مشتعل ، بينما يوجد فى اليمين قرص آخر له ملامح بشرية يمثل القمر ، ويجلس السيد المسيح على العرش داخل المركبة السماوية فى الوسط وقد لونت المركبة بألوان ثلاثة هى الأبيض والأخضر والأزرق ، وتحيط برأس السيد المسيح هالة نورانية وهو يرتدى رداء أبيض اللون وعباءة ذات لون أحمر قانى وقدماه عاريتان ، ويمسك كتاباً فى ثنية كوع ذراعه الأيسر بينما تمسك اليد اليمنى قرصاً أو نموذجاً للكرة الأرضية فوقه صليب ، ويوجد فوق القرص رأس نسر وربما كانت موجودة أيضاً رؤوس الحيوانات غير المتجسدة الثلاثة الأخرى المذكورة فى سفر الرؤيا فى وقت ما وترتفع اليد اليمنى للسيد المسيح فى هيئة منح البركة ، ويحمل المركبة ملاكان يبدو كل منهما ملتحيًا .

ونجد صورة العذراء فى القسم السفلى فى الوضع الأمامى وعلى جانبيها الاثنى عشر تلميذاً ، وهى ترتدى رداء طويلاً وعباءة تغطى الصدر والظهر وفيما عدا سمعان بطرس (كيفا) واندراوس فإننا نجد أن جميع التلاميذ يتميزون بالشعر الأسود واللحية السوداء أما سمعان فإن لحيته بيضاء بينما اندراوس أبيض اللحية وأصبع الرأس ويرتدى جميع التلاميذ أردية بيضاء ذات أكمام ضيقة مطرزة أحياناً بأشغال الإبرة ويرتدون عباءات ذات ألوان زرقاء أو حمراء قانية أو بيضاء ، وهذه العباءات تغطى الكتفين والذراع الأيسر والصدر والنصف السفلى من الجسم ، وينظر التلاميذ إلى أعلى نحو السيد المسيح أو نحو بعضهم البعض ، وهناك آثار رسم قديم تحت الرسم الحالى .

(ب) - الخورس ونصف القبة الجنوبي :

نفذت هنا فكرتان الأولى ، هي بشارة الملاك للعدراء ونجد هنا إلى اليسار بناء دائرياً فوقه قبة صغيرة وله مدخل مفتوح فوقه عقد ، وتجلس العدراء في هذا المدخل وهي ترتدى عباءة ذات لون أحمر قانى ورداء رمادى ذا كمين ضيقين ، وتحيط برأسها هالة نورانية وقد رفعت ذراعها الأيمن وجعلت إصبعها السبابة يلمس ذقنها أما ذراعها الأيسر فإنه غير ظاهر ولكن يدها اليسرى تستريح فوق ركبتها ويقترب رئيس الملائكة جبرائيل من اليمين بجناحه والهالة النورانية تحيط برأسه ويلبس رداء أصفر اللون بكمين قصيرين واسعين وعباءة ذات لون أحمر قانى ملتفة حول الوسط ومنسدلة على الكتف الأيسر ويحمل عكازاً رسولياً فى يده اليسرى ويمتد ذراعه الأيمن مرتفعاً بالتحية .

والموضوع الثانى الذى يشغل نصف القبة المذكورة هو ميلاد السيد المسيح وتظهر فيه مغارة فى الوسط عند أعلى نقطة والعدراء مريم نصف جالسة ونصف منحنية داخل هذا المأوى وهي ترتدى رداء رمادى اللون وعباءة ذات لون أحمر قانى ، وحول رأسها هالة نورانية وتريح يدها اليسرى على ركبتها ، أما يدها اليمنى فهي مرتفعة نحو صدرها ويوجد خلفها المذود بلونه الأصفر ويرقد فيه الطفل ملفوفاً فى قماط ، ويقف يوسف منتظراً خارج المغارة وهو يركع مرتكزاً برأسه على ذراع واحدة ، أما عن السماء فوق التل فقد لونت باللون الأزرق وتناثرت فيها النجوم البيضاء ، وتظهر الملائكة التى تبلغ البشارة فوق التل ، وقد تجمع أربعة من هؤلاء الملائكة فى فريق واحد كما ظهر ملاكان آخران يطيران إلى أسفل يعلنان النبأ أما حكماء المجوس فيظهرون فى هيئة ملوك فى الركن السفلى الأيمن ، والأول منهما أبيض الشعر واللحية والثانى متوسط العمر ولحيته أقصر قليلاً ، وسوداء اللون أما الثالث فهو شاب حليق اللحية ، ويلبس كل منهم تاجاً ويحمل هديته فى يده اليسرى والأول منهما يحمل كيساً بينما يحمل الثانى صندوقاً صغيراً للمجوهرات ويحمل الثالث كأساً . أما الرعاة فهم يحتلون يسار الصورة والأول منهم أسود اللحية ويلبس قلنسوة مديبة الطرف ورداء قصير الكمين ولونه خليط ما بين الأحمر والبني ، كما يلبس جوارب مخططة وحذاء برقبة وهو يمد ذراعه اليسرى نحو المغارة أو الملائكة ، ويمسك بيده اليمنى رسغ الراعى الثانى ، ويظهر الثانى كرجل عجوز أبيض الشعر واللحية وهو يحمل عصا الرعاة ويرتدى فروة خروف قصيرة الكمين ومربوطة بحزام كما يرتدى جوارب وحذاء برقبة ، وهو ينظر نحو الملائكة والماشية ترعى أمام الراعيين ، أما الراعى الثالث فيجلس على مسافة قريبة وينفخ فى مزار .

(ج) الخورس ونصف القبة الشمالى :

نشاهد هنا فكرة منعزلة وهى صعود جسد العذراء ، ونراها راقدة على سرير أو أريكة ويدها متقاطعتان على صدرها والسرير مغطى بستائر وفوقه وسادة عند الرأس ، ويقف عند رأسها القديس بطرس بلحيته البيضاء، ويدها متقاطعتان على صدره بينما ينحنى القديس يوحنا ويلمس قدميها وتقف مجموعة مكونة من خمسة من الرسل على كلا الجانبين بينما يقف السيد المسيح خلف وسط السرير وبصحبته ملاكان داخل ميداليتين ويبد كل منهما مروحة ، ويظهر السيد المسيح ملتجياً وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى ثوباً أزرق اللون ذا كمين واسعين ، مع عباءة ذات لون أحمر قانى ويحمل روح العذراء على هيئة طفل حديث الولادة مقمطاً بقمط أبيض ، أما السماء فقد ظهرت زرقاء اللون ومرصعة بالنجوم وهناك فى تاج نصف القبة مركبة سمائية صغيرة يحملها ملاكان ، يبدو الذى فى الجانب الأيمن منهما ملتجياً أما الشخص الذى داخل المركبة فهو غير واضح ، ولكن من المحتمل أن يمثل العذراء الصاعدة وليس ما تخيله العالم هوايت من أنه هو السيد المسيح صاعداً بعد قيامة العذراء وعلى ذلك أمامنا ثلاث قصص فى لوحة واحدة وهى : نياحة العذراء ، واستلام السيد المسيح روحها ، وصعود جسدها إلى السماء .

التاريخ :

لا نشك كثيراً فى أن جميع اللوحات التى فى الكنيسة تنتمى إلى نفس الفترة الزمنية لأنها متشابهة فى الأسلوب ، كما تتشابه أيضاً الألوان التى استخدمت فى رسمها ، ويبدو أن لوحة ميلاد السيد المسيح تنتمى إلى الربع الأول من القرن العاشر^(٤٣) وكذلك فإنه من الممكن نسبة لوحات الفريسكو الأخرى إلى نفس التاريخ.

(ط) وادى سرجة - (دير القديس توماس) :

تم اكتشاف لوحة العشاء الربانى أثناء الحفائر التى أجريت فى هذه البقعة وقد أشار إليها باختصار رطومسون فى مجلة الآثار المصرية (JEA) المجلد الأول - وقد عاد إليها بتفصيل أكثر سومرز كلارك^(٤٤) ولكن لم يستطع هو أو المذكرات التى

دونت عن الحفائر المساعدة فى تحديد المكان الدقيق لهذه اللوحة ، ويمكن القول بأنها موجودة فى قبة إحدى الكنائس ، وبالرجوع إلى صورتها الفوتوغرافية المرفقة بالذكرات التى دونت عن الحفائر نرى السيد المسيح فى الوسط جالساً إلى مائدة مستطيلة وهو يرتدى عباءة حمراء ويقدم كأساً إلى أحد تلاميذه ويجلس التلاميذ على جانبيه وإن كانت صور البعض منهم قد أتلفت ، وقد رسمت صور التلاميذ محددة فى خطوط سميكة باستخدام الصلصال الأحمر ، كما استخدمت أيضاً بعض الأصباغ الصفراء والخضراء ، وتوجد أيضاً بعض اللوحات التى أشارت إليها المذكرات بأنها لوحات الفريسكو التى تمثل القديسين - فى بعض المنازل ، وتبين صورة فوتوغرافية أخرى صفين من هؤلاء الأشخاص ويحتفظ لنا الصف العلوى بالنصف السفلى من صور هؤلاء الأشخاص بينما يصور لنا الصف السفلى ثلاثة أشخاص واقفين بالوضع الأمامى ، ومنهم اثنان ملتحيان بينما أتلف وجه الشخص الثالث ، ويمسك كل منهم كتاباً فى يده اليسرى بينما يتولى اثنان منهم تدعيم الكتاب الذى يحمله كل منهما بيده اليمنى ويرفع الشخص الثالث يده اليمنى بعرض صدره وهم جميعاً يرتدون رداء وعباءة .

ونجد فى الحجرة رقم ١٧ رسم أسد رأسه نصف مائل ولكن العينين مرسومتان فى الوضع الأمامى ونلاحظ أن ذيله قد انثنى فوق ظهره ، وفى الجزء العلوى نجد عدداً من الصور التى رسمت بدون عناية لبعض الأشخاص وقد وقفوا جميعاً فى الوضع الأمامى وهم يحملون كتباً .

وقد تردد الحديث كثيراً عن لوحة الثلاثة فتية فى أتون النار بما يفيد أنها اكتشفت هنا فى وادى سرجة (٤٥) وبالنظر إلى الوصف الذى قدمه مكتشف هذه اللوحة يبدو لنا أن هذه اللوحة ليست لها أية صلة بالدير ولكنها اكتشفت فى إحدى الفيلات على بعد عدة أميال .

(ى) الصحاح : (انظر : H. Junker, Das Kloster am isisberg, Abb. 10 & p. 49 ff) :

يوجد رسم شديد التمزق على الحائط الشمالى من الحجرة المقبية ، واستطعنا أن نحدد بدقة صورتين للعدراء والطفل يسوع وقديس أو ملاك إلى اليمين ، أما وجهها العذراء والطفل يسوع فقد أتلفا عمداً ، وتظهر العذراء واقفة وهى تمسك الطفل يسوع بذراعها الأيمن ، ويرتدى ثوباً يصل إلى الكعبين كما تظهر آثار رداء داخلى عند الرقبة والقدمين وترفع يدها اليمنى إلى مستوى صدرها ويجلس الطفل يسوع فى ثنية ذراعها

الأيسر متوجهاً بالجزء العلوى من جسمه إلى الأمام ويحيط شعره بوجهه مثل إطار ، وتظهر يده اليسرى ممسكة بدرج بينما ترتفع اليمنى فى هيئة منح البركة ، وتبدو صورة الشخص الثالث سليمة إلى حد ما وتظهر فيها عباءة تغطى الذراعين والكتفين ، ونجد أن الذراع الأيسر ينثنى بزاوية قائمة ، وتحيط برأس هذا الشخص هالة نورانية وهو أيضاً حليق الذقن .

(ك) سيليا :

(أ) الكوم رقم ٢١٩ : (انظر : F. Daumas and tohers. kellia I, Fascs. 1 & 2) :

الحجرة رقم ١٢ : (انظر : F. Daumas, op. cit., Fasc. 2, pl. XXXIX a - c) :

يوجد صليب كبير مزخرف على الحائط الشرقى ومرسوم عليه صورة نصفية للسيد المسيح عند نقطة تلاقى أذرع الصليب ، وهناك حول رأس السيد المسيح هالة نورانية وهو ملتج بلحية صغيرة ويمسك كتاباً فى يده اليسرى ، بينما ترتفع يده اليمنى فى هيئة منح البركة ، ويتلامس إصبعاه الثالث والإبهام ، ويرتدى عباءة تغطى الكتف الأيسر وتلف الجسم بحيث تترك الجانب الأيمن من الصدر مكشوفاً ويظهر الرداء الداخلى تحت العباءة ويوجد على جانبي الصليب خطان بارزان فى نهاية كل منهما شرابة للزخرفة .

الحجرة رقم ٢٨ : (انظر : F. Daumas and tohers. kellia I, Fascs. 2 pl. XLC) :

يوجد بها جزء من صورة صليب كبير تمتلئ أذرعه بتشكيلات زخرفية ويبرز من زواياه سعف النخيل .

الحجرة رقم ٣٤ : (انظر : F. Daumas, op. cit., Fascs. 2, pl. XXXVIII b) :

يوجد على الحائط الغربى لهذه الحجرة صورة للقديس مينا بالوضع الأمامى وتحيط برأسه هالة نورانية ويرتدى عباءة بنية اللون ذات كمين طويلين ومزخرفة بشريطين يمتدان من الكتفين حتى الطرف السفلى ، وتنسدل عباءة خارجية بيضاء على الظهر وتغطى الكتف الأيسر والجانب الأيسر من الصدر وهى مزخرفة بأربعة أوراق من تويجات الأزهار .

الحجرة رقم ٤٥ : (انظر : F. Daumas, op. cit., fasc. 2, pls. XXIX a, XXXa, XXXVII a & b)

يوجد مربع كبير مرسوم على الحائط الجنوبي وبداخله شكل المعين الذى يتضمن مربعات ومستطيلات تشمل أربعة زهرات كل منها ذات ثمانية أوراق تشكل تويج كل زهرة منها .

وهناك تشكيل زخرفى آخر على الحائط الشمالى ، وهنا نجد أن المربع الكبير يتضمن دائرة بداخلها دائرة مجدولة الشكل ثم دائرة أخرى قسمت المنطقة التى بداخلها إلى مربعات يحتوى كل منها على شكل المعين ويوجد فى أركان المربع الخارجى تصميم يتكون من ثلاث ورقات من أوراق الشجر .

وهناك تصميمان زخرفيان على الحائط الغربى يتكون أولهما من دائرة داخل مربع تتضمن صليباً ، وتوجد وحدة زخرفية مكونة من ثلاث ورقات من أوراق الشجر فى أركان المربع ، أما التصميم الثانى فهو يتضمن ثلاث دوائر متحدة المركز داخل مربع وتتضمن الدائرة الخارجية وحدة زخرفية مجدولة ذات أربعة ألوان هى البنى والأخضر والأصفر ، وتخرج منها حليات على شكل ورود صغيرة بيضاء ، ويوجد داخل الدائرة الداخلية صليب لونه بنى فاتح ، وتمتلئ أركان التصميم بوحدة زخرفية مكونة من ثلاث ورقات من أوراق الشجر .

الحجرة رقم ٤٦ : (انظر : F. Daumas, op.cit., fasc. 2, pls. XXIXb and XXX b) :

يوجد رسم زخرفى على الحائط الجنوبي ذو شكل مجدول يتضمن بتلات زهرية من فوق ومن أسفل (انظر: باويط - الكنيسة الصغرى رقم ٢٨) وهناك على الحائط الجنوبي أيضاً شظيات من تصميم يتضمن دائرة داخل مربع وفى داخل الدائرة نفس الرسم الزخرفى المجدول وفى داخله وحدة زخرفية على شكل ماسة تمثل مركز التصميم .

الحجرة رقم ٤٧ : (انظر : F. Daumas, op. cit., Fasc. 2, pl. XXXI d.) :

توجد بها شظية أخرى تستخدم نفس تصميم الدائرة داخل مربع وقد ربطت الدائرة بأربع عقد محكمة وفى داخل الدائرة الشكل المجدول المعتاد .

(ب) الحجرة رقم ٩ :

توجد فى الجزء السفلى من الحائط الغربى مجموعة من التشكيلات المجدولة الكثيفة التى وجدت نماذج منها فى الحجرات الأخرى (فى باويط) وهناك حنيتان فى هذا الحائط وقد وضعت الشمالية منهما داخل إطار يمتلى بتشكيلات من أوراق الأشجار ، أما الحنية الجنوبية فإنها تتميز بإطار مدرج يتضمن القسم الذى يعلو قمة الحنية واجهتان على شكل الجمالون بينهما ميدالية تحتوى على حلية من الورد الصغيرة ، وظهر بين الحنيتين صليب موضوع فوق حامل يتم الوصول إليه عن طريق درجتى سلم .

وهناك حنية فى الحائط الجنوبى داخل إطار مربع يقطعه جمالون فوق قمة الحنية، ويمتلى الإطار بتشكيلات من أوراق الأشجار .

أما الحنية التى فى الحائط الشرقى فتتميز بإطار مقوس بسيط يحتوى على تشكيل مجدول يتكرر مرة ثانية عند قاعدة الحنية ، وهناك صليب آخر عند الحائط الشرقى فوق حامل يتم الوصول إليه عن طريق درجتى سلم ويوجد على كلا جانبي الذراع السفلى من الصليب تصميم مستطيل الشكل ويمتلى الصليب ذاته بالتشكيل المجدول.

(ل) دير الشهداء : (انظر : S.Sauneron, in BIFAO, vol. 67, p. 94 ff and pls. XIV - XX) :

تقع لوحات الفريسكو التى بكنيسة هذا الدير فى الملحقين اللذين على شمال الهيكل القديم ولم يبق منها سليماً إلا لوحة واحدة تمثل السيد المسيح وعلى جانبيه اثنان من رؤساء الملائكة .

ويتكون الملحقان من كنيستين صغيرتين تجاور إحداهما الأخرى ويوجد فى الجنوبية منهما لوحة فى الحنية الشرقية تمثل السيد المسيح جالساً على العرش داخل المركبة التى صورت على جوانبها الأربعة رؤوس الأربعة حيوانات غير المتجسدة المذكورة فى سفر الرؤيا ، وتوجد على كلا جانبي المركبة صورتان تشخيصيتان تمثلان الشمس والقمر مع اثنين من رؤساء الملائكة فى وضع السجود وهما يمدان أيديهما نحو المركبة وقد رسمت العذراء الجالسة على العرش تحت هذه الصورة يصحبها اثنان من رؤساء الملائكة فى وضع الوقوف ، وهناك فوق العقد الذى يعلو مدخل هذا المحراب صليب

رئيسى وعلى جانبيه منظران للقديس بطرس ملتحيًا. وتحيط برأسه هالة نورانية ويشير بعلامة البركة ، والقديس اسطفانوس أول الشهداء وهو حليق الذقن وتحيط برأسه هالة .

ويوجد على الحائط الشرقى للمحراب صورة أخرى للسيد المسيح الجالس على العرش وهى فى حالة يرثى لها من التلف ، كما يوجد على الحائط الشمالى لنفس المحراب أحد رؤساء الملائكة ممسكاً بيديه نموذجاً للكرة الأرضية وعكازاً .

وهناك على الحائط الجنوبى للحجرة التى تسبق هذين المحرابين رسم للقديس كلاديانوس على ظهر حصان ، ويتجه الحصان برأسه نحو اليمين كما يظهر القديس أيضاً فى الوضع الأمامى بوجه مستدير استدارة كاملة ، وتحيط برأسه هالة نورانية ويعلوها إكليل صغير ويمسك اللجام بيده اليسرى ورمحاً بيده اليمنى ، وتتكون ملابسه من رداء ذى كمين طويلين وعباءة قصيرة مربوطة حول عنقه وتوجد آثار شخص بين الساقين الأماميتين للحصان ، وتوجد على الجانبين الأيسر والأيمن لرأس القديس يد بارزة من نصف دائرة وتمسك كل من اليدين تاجاً .

ويوجد على الحائط الغربى من هذه الحجرة لوحة تمثل القديس تادرس المحارب وعلى الحائط الشمالى لوحة تمثل القديس جرجس .

(م) مفارات المتوحدين فى إسنا : (S.Sauneron, in BIFAO, vol. 67, pls.)
: (XXXIII XXXV)

بعض الحجرات مزخرفة بالزخرفة المعتادة مما يجعلنا نظن أنها هى الكنيسة الصغرى الخاصة بكل ناسك ويوجد فى إحدى هذه الكنائس سلسلة من الصليبان داخل دوائر تغطى الحائط الشرقى ، ويوجد فى كنيسة صغيرة أخرى تصميم تفصيلى يتضمن تشكيلاً من أوراق الشجر ، وفى كنيسة أخرى نجد أن الحنية الشرقية تضم زخرفة أكثر تفصيلاً تتكون من صليب كبير داخل دائرة مرسومة فوق دائرة أخرى ذات مساحة أصغر وتتضمن صورة نصفية لشخص حليق الذقن يحمل عكازاً يعلوه صليب، ويكمل هذا التشكيل ستارة كبيرة مشغولة بأشغال الإبرة على كلا الجانبين .

مراجع الملحق رقم (ب)

- 1 - A. Grabar, **Martyrium**, Vol. 2, p. 301.
- 2 - W. Smith and S. Cheetham, **Dictionary of Christian Antiquities**, Vol. 1, p. 1623.
- 3 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 2, p. 302
- 4 - Smith & Cheetham, **op. cit.**, Vol.1, p. 585; Cabrol and Leclercq. **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie**, tome 1, parr 1, figs. 2734 and 2735.
- 5 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol. 2, p. 116.
- 6 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p. 398.
- 7 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p. 199.
- 8 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 2, p. 221, note 4.
- 9 - Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p, p. 199.
- 10- Smith and Cheetham, **op. cit.**, Vol, 1, p. 88.
- 11- H. Torp, in **Mélanges d'archéologie et d'histoire**, 1965, p. 171 and plates on pp. 173 and 174.
- 12 - A. Grabar, **op. cit.**, Vol, 3, pl. LVIII, 1
- 13 - K. Wessel, **Coptic Art**, Pl. XIV.
- 14 - K. Wessel, **op. cit.**, frontispiece.
- 15 - H. Torp. **op. cit.**, p. 153 ff.
- 16 - H. Torp, **op. cit.**, p. 171.
- 17 - H. Torp, **op. cit.**, p. 172.
- 18 - Cabrol and Leclercq, **op. cit.**, tome 2, part 1, fig. 1264.
- 19 - P. du Bourguet, **L'Art Copte**, p. 169.
- 20 - J. Clédat, **MIFAO** XII, pl. XXXV.

- 21 - Berchem and Clouzot, **Mosaiques chrétiennes**, fig. CXII, no.5.
- 22 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, p. XXV.
- 23 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, p. LIV.
- 24 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**
- 25 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, p. XLI.
- 26 - C. Diehl, **Manuel d'art byzantin**, Vol, 1, figs. 123, 124, 126.
- 27 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, pp. XXV and li
- 28 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, p. lvi' Cabrol and Leclercq, **op. cit.**, tome, dart 1, figs. 2734 - 2736.
- 29 - Berchem and Clouzot, **op. cit.**, p. liv.
- 30 - Wallis Budge, **Oriental Texts, Series 1, The Martyrdom and Miracles of Saint George of Cappadocia**, p. 273.
- 31 - J. Doresse, "Deux monastères coptes oubliés", in **Revue des arts**, II, p. 11.
- 32 - O. Meinardus, **Christian Egypt, Ancient and Modern**, p. 292.
- 33 - H. Torp. **op. cit.**, p. 175.
- 34 - Monneret de Villard, **Les couvents près de sohag**, p. 132' K.Wessel, **op. cit.**, p. 177.
- 35 - Monneret de Villard, **op. cit.**, pp. 33 and 132.
- 36 - Monneret de Villard, **Il monastero dis. simeone**, p. 49.
- 37 - E. White, **Wadi Natrun III**, p. 94.
- 38 - E. White, **op. cit.**, p. 91.
- 39 - E. White, **op. cit.**, p. 96.
- 40 - E. White, **op. cit.**, p. 96.
- 41 - E. White, **op. cit.**, p. 111.
- 42 - E. White, **op. cit.**, p. XXVII, B.
- 43 - E. White, **op. cit.**, pp. 171, 192, 197.
- 44 - Somers Clarke, **Christian Antiquities in the Nile Valley**, pp. 174 - 175.
- 45 - O. Dalton, in **JEA**, Vol, 3, pp. 35 - 38; K. Wessel, **Coptic Art**, pl. 101.

الملحق رقم (جـ)

السيد المسيح والعذراء



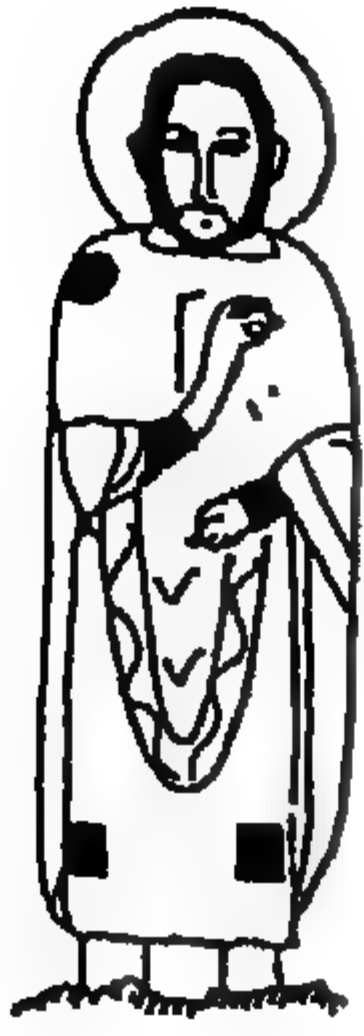
الرسول



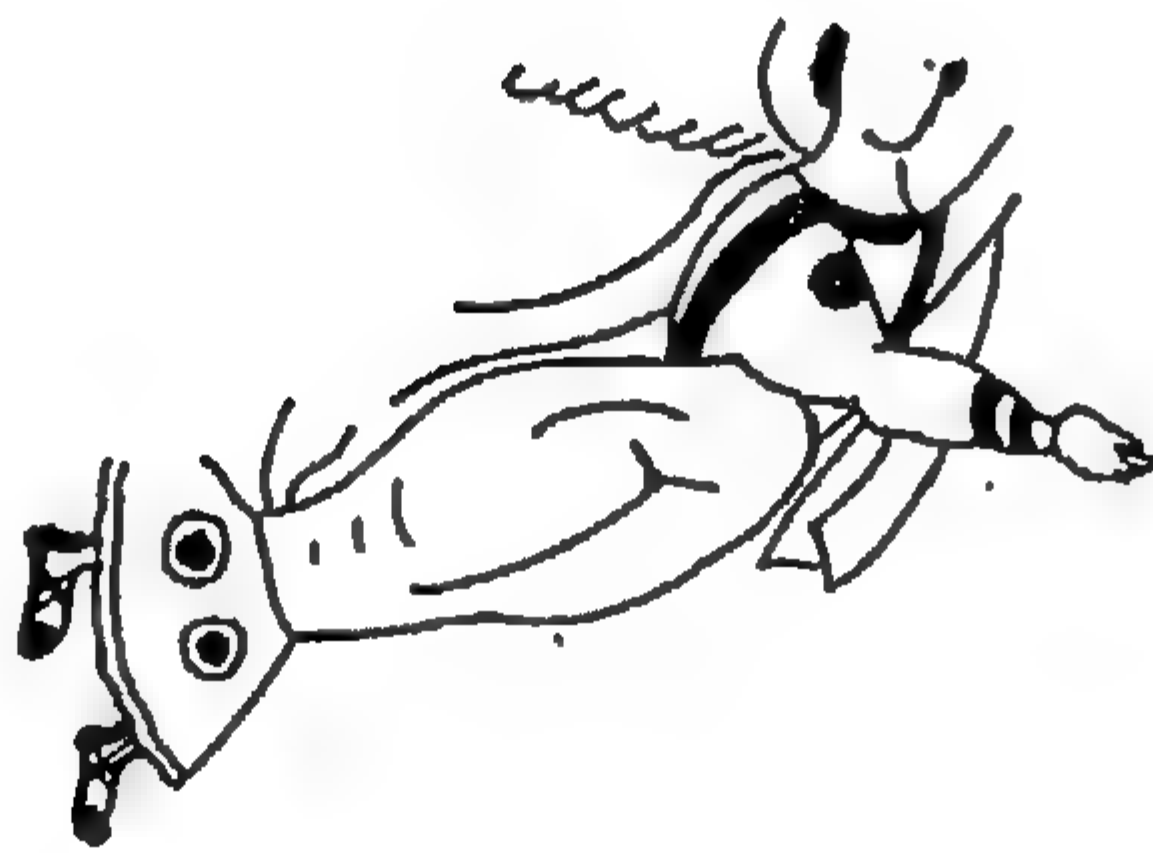
شخصيات رهبانية



لوحة رقم (٤٤)



ملائكة



شخصيات رهبانية وملائكة



ملائكة

معانى الكلمات الاصطلاحية

| | |
|----------------|---|
| Abacus | اللوحي الحجري الذي يمثل قاعدة تاج العمود |
| Ambon | المنبر |
| Ampulla | قارورة ذات مقبضين |
| Ankh-Cross | الصليب الفرعوني (علامة العنخ) |
| Architrave | إطار خشبي يحيط بالأبواب أو النوافذ |
| Ashlar | حجر منحوت للبناء |
| Atrium | ردهة (فى الكنيسة) |
| Barrel - vault | سقف مقبب على شكل اسطوانة |
| Campagae- | خف يلبس فى القدمين |
| Catechumen | الموعظون وهم الذين يتلقون الدروس المؤهلة للدخول فى المسيحية |
| Callicula | زخرفة على شكل دائرة |
| Cell | قلابة أو صومعة |
| Cenobium | تجمع رهبانى منظم |
| Censer | مجمرة أو شوربة للبخور |
| Choir | الخورس (مكان وقوف الشمامسة أمام الهيكل) |
| Clavi | شرائط أرجوانية تمتد من عند كتفى الرداء حتى الطرف السفلى |
| Clerestory | الجزء العلوى من حائط الكنيسة وتشغله نوافذ صغيرة |
| Deir | دير محاط بالأسوار |
| Diakonikon | غرفة حفظ ملابس الخدمة بالكنيسة |
| Egg and Dart | تشكيل زخرفى يتكون من بيضة وسهم بالتناوب |
| Feretory | صندوق بواجهة زجاجية لحفظ رفات القديسين |
| Groin Vault | سقف يتكون من تداخل سقفين مقببين بزوايا قائمة |
| Iconostasis | حامل الأيقونات أمام الهيكل |
| Keep | الحصن أو القصر بالدير |

| | |
|-------------|--|
| Lakan | اللقان (حوض لغسيل الأرجل فى احتفال خميس العهد) |
| Lantern | برج صغير فوق السقف أو القبة مزود بالنوافذ |
| Laura | دير من أديرة الكنائس الشرقية |
| Mandorla | مركبة الشاروبيم التى تحمل العرش الإلهى |
| Martyrion | مزار يتضمن رفات أحد القديسين |
| Monophysite | شخص يؤمن بعقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح |
| Narthex | رداق (فى الكنيسة) |
| Newel | العمود الذى يسند السلم الدائرى |
| Omphorion | البلين (غطاء الرأس للأسقف) |
| Oratory | كنيسة خاصة صغيرة |
| Pallium | عباءة أو جبة |
| Paragaudis | طرف مزخرف يزود به الرداء |
| Prothesis | المكان الذى تعد فيه عناصر سر التناول بالكنيسة |
| Sacristy | غرفة حفظ الأواني والأثاث بالكنيسة |
| Squinch | دعامة لجانب المبنى ذو الشكل المثلث المضلع |
| Torsade | تصميم زخرفى ملفف |
| Tribun | منصة أو مصطبة |
| Tympanum | قلب المقص (معمار) |
| Volute | حلية حلزونية الشكل فوق الأعمدة اليونانية |

قائمة المراجع العامة

هذه القائمة لا تغطي حقل الديرية المصرية بكامله ولكنها تتضمن فقط الأعمال التي تتصل بالموضوع الذي يعالجه هذا الكتاب حتى لو كنا قد أشرنا إليها لمجرد توضيح المقارنات العملية .

N. Abbott **The Monasteries of the Fayyum** (1937).

W. Adams Architectural Evolution of the Nubian Church'. in **JAPC** 4, p. 87 ff.

A. Adriani **Repertorio d'arte dell Egitto greco-romano** (1961 and 1966)

A. Atiya **A History of Eastern Christianity** (1968).

A. Badawy **L'art copte, les influences égyptiennes** (1949).

A. Badawy **L'art copte, les influences hellénistiques et romaines'**, in **Bulletin de l'institut d'Egypte**, XXXIV (1952) and XXXV (1953).

A. Badwy 'Les premières églises d'Egypte jusqu'au siècle de saint Cyrille', in **Kyrilliana** (1967)

A. Badawy **Guide de l'Egypte chrétienne** (1953).

A. Badawy 'Les premières établissements chrétiens dans les anciennes tombes d'Egypte'. in **Publications de l' Institut d'Etudes Orientales de la Bibliotheque Pat:riarcale d'Alexandrie**, No. 2 (1953).

A. Badawy 'La madonne à l'enfant d'après les peintures copte', in **La Rayon d-Egypte**, 22 (1949).

A. Badawy 'The prototype of the Coptic water-jug stand', in **Archaeology** 20, No. 1 (1967).

B. Baraize 'Compte rendu des travaux exécutés à deir-el-medineh' in **ASAE** vol. IXXX, p. 1 ff.

- Vol. XIn, P. I ff.
- A. Bauer and J. Strzygowski **Eine alexandrinische weltcbronik.**
- J. Beckwith **Coptic Sculpture** (1963).
- G. -Bell 'Churches and monasteries of the Tur Abdin' in **Zeitschrift fur geschichte der architelaure**, Beiheft 9.
- Van, Berchem and strzygoski, **Amida** (1910).
- Van Berchem and E. Clouzot, **Mosaiques Chrétiennes** 1965.
- F. Von Bissing 'Altchristlichen wandmalereien aus aegypter'. in **Festschrift zum seclizigsten geburst-ag von Paul Clemen.**
- W. de Bock **Materiaux pour servir à l'archéologie chrétierme de l'égypte** (1901).
- P. du Bourguet **Coptic Art** (1971).
- P. du Botirguet **Early Christian Painting** (1965).
- G. Bovini **The Ravenna Mosaics** (1957).
- J. Breasted **Oriental Forerunners of Byzantine Painting** (1924).
- E. Breccia 'Fouilles d'Oxyrhynchos in **Le musée greco-romain d'alexandrie**' 1925-1931 and 1931-1932.
- F. Brightman **Liturgies Eastern and Western**, Vol. 1
- H. Brugsch **Wanderung nach den natronklostern in aegypten**(1855).
- O.H.E. Burmester **The Egyptian or Coptic Church** (1967).
- O.H.E. Burmester **The Egyptian or Coptic Churches of Cairo** (1955).
- O.H.E. Burmester **The Monasteries of the Wadi Natrun** (1967).
- H. Buchtal "The painting of the Syrian Jacobites, in **Syria XX**, p. 136 ff.
- A. Butler **Ancient Coptic Churches of Egypt**, 2 Vols.
- C. Butler **The Lausiac History of Palladius**, 2 Vols.
- H. Butler 'The Tychaion at is - Sanamen and the plan of early churches in Syria'. in **Revue d'Archéologique**, VHI, p. 413 ff.

- H. Butler **Early Christian Churches in Syria** (1929).
- H. Butler 'Nabataean temple plans and the plans of Syrian churches', in **Studien zu kunst des ostens**, p. 9 ff.
- H. Butler **Princeton Expedition to Syria**, Vols. A and B (1930).
- F. Cabrol and H. Leclercq **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie**, 15 Vols.
- P. Van Cauwenburgh **Etude sur les monastères d'égypte**.
- Mohammed Chaban 'Les fouilles de Deir el aizam', in **ASAE** I, p. 109 ff.
- M. Chaine 'Le couvent de saint antoine', in **La Rayon** 9, p. 246 ff.
- E. Chassinat **Fouilles à Baouit**, = **MIFAO**, Tome XIII.
- G. Chester 'Notes on the Wadi Natrun and Deir Antonios', in **AJ** 30, pp. 105 - 116.
- D. Chitty **The Desert a City** (1966).
- Somers Clarke **Christian Antiquities in the Nile Valley**.
- J. Clédat 'Nouvelles recherches à baouit', in **CRAIBL** (1904), p. 517 ff.
- J. Clédat **Le monastère et la nécropole de baouit**, = **MIFAO** Tome XII.
- J. Clédat 'Recherches sur le kom de baouit', in **CRAIBL** (1902), p. 525 ff.
- J. Clédat 'Notes archéologiques et philologiques', in **BIFAO**, Vol. II, p. 44 ff.
- J. Clédat 'Les inscriptions de saint sirneon', in **RT**, Vol. XXXVII, p. 41.
- J. Clédat 'Baouit', in Cabrol and Leclercq, **Dictionnaire**, tome 2, part 1, col. 203 ff.
- J. Cooney **Late Egyptian and Coptic Art**.
- J. Cooney 'Problems of Coptic Art', in **Coptic Egypt** (1944).
- G. Costigan 'Sculpture and Painting in Coptic Egypt', in **BSAC**, Vol. 3 (1937) p. 48 ff.

- K. Creswell 'Coptic. Influence on Early Muslim Architecture', in **BSAC**, Vol. 5 p. 29 ff.
- W. Crum and H. Bell **Wadi Sarga** (1922).
- R. Curzon **Visits to the Nbnasteries of the Levant** (1899).
- O. Dalton **East Christian Art** (1925).
- O. Dalton 'A Coptic wall-painting from Wadi Sarga'. in **JEA**, Vol.3, p.35ff.
- G.Daressy, 'Le couvent de nahiell', in **ASAE**, Vol. 17, pp. 274 - 76.
- F.Daumas and F. Jomier 'Deir Antonios', in **Bull. de la Soc. Hist. et Geog. de listhme de Suez**, 6 (1960).
- F. Jomier
- F.Daumas 'Les travaux de l'inst. fr. d'arch. orientate pendant l'année 1966 1967', in **CRAIBL** (1967), p. 438 ff.
- F. Daumas 'l'activité de l'inst. fr. d'arch. orientate durant l'année 1965 - 1699' in **CRAIBL**, (1966), p. 300 ff.
- F. Daumas 'Rapport sur les travatlx scientifiques de L'IFAO durant l'année 1964-1965', in **CRAIBL** (1965) m o, 384 ff.
- F. Daumas and others. **Kellia, Kom 219**, 2 Fascs. (1969).
- F. Daumas 'Cinq campagnes de fouilles au desert des ceuules', in **Acres del VIII Congresso Internacional de Arqueologia Cristiana**, pp. 262-268.
- J. Davies **The Origin and Development of early Christian Architecture**
- F. Deichmann 'Zum altagyptischem in der koptischen baukunst'. in **Mdalk**, Band 8, p. 34 ff.
- O. Demus **Byzantine Mosaic Decoration** (1953).
- E. Dewald 'The Iconography of the Ascension', in **AJA**, XIX, p. 284 ff.
- C. Diehl **Manuel d'art byzantin**, 2 Vols. (1925).
- C. Diehl 'Les origines 'égyptienries de l'art byzantin'. in **Int. Cong. Arch.** (1909), **Comptes Rendus**, pp. 263 - 264.
- M. Dimand 'Indische stilelement in der ornamentik der syrischen und koptischen kunst', in **Ostasiatische Zeit**, 9, (1922), pp. 201-215.

J. Doresse 'Les monastères de saint Antoine et de saint Paul'. in **CRAIBL**, (1951) p. 268 ff.

J. Doresse 'Deux monastères coptes oubliés'. in **La Revue des Arts**, Vol.2. pp.3 -14.

J. Doresse 'Recherches d'archéologie copte; les monastères de moyenne égypte', in **CRAIBL**, (1952), p. 390 ff.

J. Doresse 'Le couvent de Samuel près de Nagada', in **BEFAO**, 34, pp. 470 - 471.

J. Doresse 'Monastères coptes aux environs d'Armant en Thebaid'. in **Analec-ta Bollandiana**, 67, p. 345 and pl. IV, 2.

E. Drioton **Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah**.

E. Drioton 'L'art copte au musée de Louvre', in **BSAC**, 2, p. 1 ff.

E. Drioton 'L'art copte', in **La Rayon**, 9, pp. 234-236.

E. Drioton 'Art syrien et art copte', in **BSAC** 3, pp. 29 - 40.

N. Duval 'Les origines de la basilique chrétienne', in **L'information d'Histoire de l'Art** (1962), No. 1, pp. 1 - 19.

G. Duthuit **La sculpture copte** (1931).

J. Eisenberg **A Catalogue of late Egyptian and Coptic Sculpture**, New York 1960

ed. B. Evetts and **Churches and Monasteries of Egypt according to Abu Salih**

A. Butler, H. Evers and R. Romero 'Rotes und weisses Kloster bei Assiut'. in **Koptische Kunst, Christentum am Nil**, p. 175 ff.

A. Fakhry **Bahria Oasis**, Vol. 2 (1950).

A. Fakhry **The Necropolis of el-Bahariya in Bahariya Oasis** (1951).

A. Fakhry 'The Monastery of Kalamoun', in **ASAE**, 46, p. 63 ff.

J. Falls 'Ein Besuch in den Nistern der sketischen Wüste', in **Frankfurter Zeitungsbeilage**, 25, p. 61 ff.

H. Fedden 'A study of the monastery of St. Anthony.in the Egptian desert', in **Bull.of the Faculty of Arts, University of Egypt**, Vol.5 (1937), pp. 1 - 60.

F. Gargas' Découverte d'un ensemble souterrain copte dans le desert d'esne', in **ASAE**, 54, p. 245 ff.

A. Gayet **L'Art copte** (1902).

A. Gayet 'La sculpture copte'. in **Gaz. beaux-arts**, ser. 3, 7 (1892), pp. 422-428; 8 (1892) pp. 80-88 & 145-153.

A. Gayet **Les monuments coptes du musee de boulaq** (1889).

M. Ghali "Note sur la découverte du monastère de phoebammon' in **Actes du XXI^e Cong. -int. des Orientalistes** (1949), pp. 23-31.

G. Gnolfo 'Art hittite et art copte', in **BSAC**, 10, pp. 27 - 32.

E. Goodenough **Jewish Symbols In the Graeco-Roman period**, 8 Vols.

A. Grabar **The Early Christians** (1961).

A. Grabar **Martyrium**, 3 vols. (1943 and 1946).

A. Grabar **Byzantium** (arts of Manking) (1966).

A. Grabar 'Les découvertes aniconiques de baouit'. in **Bull. de la soc. nat. antiques de france** (1942).

A. Grabar **The Beginnings of Christian Art** (1967).

A. Grabar **Byzantium** (Art of the World) (1966).

P. Grossman "Reinigungsarbeiten im jeremiaskloster von saqqara vorlaufiger bericht", in **MDAIK**, Band 27, 2, p. 173 ff.

P. Grossman "Neue untersuchungen in der kirche von deir abu hinnis' in **MDAIK**, Band 27, 2, p. 173 ff.

W. de Gruneisen **Les caractéristique-s de l'art copte** (1922).

W. de Gruneisen "La portrait d'apa jerernias, in **Mem. présentés par divers savants d'académie des inscr. et belles lettres**, XII (2).

W. de Cruneisen **La portrait** (1911).

- S. Gsell **Les monuments de l'algerie** (1901), 2 Vols.
- A. Guillaumout 'Premières fouilles au site des kellia', in **CRAIBL** (1965), p. 218 ff.
- R. Habib **The Coptic Museum, a general guide** (1967).
- R. Habib **Cairo's Ancient Coptic Churches** (1967).
- R. Hoddinott **Early Christian Churches in Macedonia and Southern Serbia** (1963).
- F. Hooper **Funerary Stelae from Kom Abou Billou** (1961).
- R. Houston **Ancient Greek, Roman and Byzantine Clothing** (1947).
- C. Ihm **Die programme de apsismalerel von vierten jahrhundert bis zur mitte das achten jahrhundert** (1960).
- J. Jarry 'Description des restes d'un petite monastere aux KeUia', in **BIFAO**, LXVI, pp. 145-157.
- G. Jerphanion 'La decoration des 'églises en orient du IV^e an VI^e siècle', in **IV^e Cong. Int. di Arch. Crist.**, 2 (1948).
- G. Johann **Koptische Kloster der gegenwart** (1918).
- G. Johann "Neue Streifzuge durch die kirchen tu-Id Idoster agyptens (1914).
- G. Johann **Neue streifzuge durch die kirchen und kloster agyptens** (1930).
- G. Johann **Neueste streifzuge durch die ldrchen und kloster agyptens** (1931).
- G. Johann 'Coptic miniatures in Egyptian churches and monasteries', in **Burlington Mag.**, 23 (1913), pp. 203-204.
- W. Jones 'Coptic Monasteries of the Wadi Natrun', in **MMB**, 6, pp. 19-29, and 7, pp. 84 - 91.
- H. junket **Das Idoster am isisberg** (1922).
- M. Jullien 'A la recherche de tabenne et des autres monastères fondés par saint pachome', in **Pères de la Compagnie de Jesus, Etudes** 89 (1901) pp. 238-258.

M. Jullien 'A travers les ruines de la haute égypte à la recherche de la grotte de l'abbé Jean'. in **Etudes** 88 (1901), pp. 205-217.

M. Jullien 'Le culte chrétien dans les temples de l'antique égypte', in **Etudes** 92 (1902), pp. 237-253.

M. Jullien 'Quelques anciens couvents de l'égypte', in **Missions Catholiques**, 35, (1903).

P. Kahle, **Balāizah**, 2 Vols., (1954).

M. Kamil **Aspects de l'égypte copte** (1965).

R. Kasser, **Kellia**, 2 Vols. (1967 & 1972).

C. Kaufmann, **Handbuch der christlichen archäologie** (1905).

E. Kitzinger 'Notes on early Coptic sculpture', in **Archaeologia**, 87 (1937), p. 181 ff.

S. Kostof **The Orthodox Baptister of Ravenna** (1965).

C. Kraeling **The Synagogue, Dura-Europos** (final report) (1952).

R. Krautheimer **Early Christian and Byzantine Architecture** (1965).

P. Labib 'The Virgin and the Child Jesus', in **BSAC** 14, pp. 191-192.

P. Ladeuze **Etude sur le cenobitisme palmyrénien** (1961 ed.).

G. Ladner 'The so-called square nimbus', in **Mediaeval Studies** 3, (1941).

L. Lefort 'Les premiers monastères Pachomiens'. in **Museon** 52, pp. 379-407.

J. Leibovitch 'L'origine de la peinture dans l'église chrétienne', in **BSAC** 8, pp. 205-206.

H. Leipoldt **Shenute von Atripe** (1903).

J. Leroy **Moines et monastères du proche-orient** (1957).

R. Louis, 'La visite des saintes femmes au tombeau dans le plus ancien art chrétien', in **Mem. de la Soc. -Nat. des Antiquaires de France**, 9^e Ser., 3 (1954).

C. Mackean **Christian Monasticism in Egypt** (1920).

- Makrizi Description topographique et historique de l'égypte, 2 Vols. (1895-1900).**
- C. du Martin 'Les monastères du wadi natrun', in *Nouv. Rev. Theol.*, (1935), pp. 113-114 and 238-252.**
- M. Martin La laure de dêr al dîk à antinoe (1971).**
- J. Maspero 'Le couvent de saint-simeon', in *Le Temps* 45 (1905).**
- J. Maspero 'Les fouilles de deir el-aizam', in *ASAE* 1 (1900), pp. 109-119.**
- J. Maspero Fouilles exécutées à baouit in *MIFAO* LIX (1932).**
- J. Maspero 'Fouilles de baouit', in *CRAIBL*, (1913), p. 287 ff.**
- A. Megaw 'The transept basilica at Hermopolis Magna', in *IXe Cong. Int. d'Etudes Bys.* (1955).**
- O. Meinardus Monks and Monasteries of the Egyptian Desert (1961).**
- O. Meinardus Christian Egypt, Ancient and Modern (1965).**
- O. Meinardus Christian Egypt, Faith and Life (1970).**
- G. Mileham Churches in Lower Nubia (1910).**
- G. Millet 'Doura et el-Bagawat, la parabole des vierges', in *Cahiers Arch.*, 8 (1956).**
- C. Morey Early Christian Art (1942).**
- J. de Morgan Catalogue des monuments, Series I, Vol. 1 (1894).**
- W. Muller-Wiener 'Koptische architektur', in *Koptische Kunst, Christentum am Nil*, p. 131 ff.**
- W. Muller-Wiener 'Christliche monumente im gebiet von hibiis', in *MDAIK*, 19 (1963) p. 121 ff.**
- E. Naville Deir el Bahari, prelliminary report (1894).**
- S. der Nersessian 'Some aspects of Coptic painting', in *Coptic Egypt* (1944).**
- S. der Nersessian 'New light on Byzantine art, early Egyptian monasteries and their wall-paintings from the 12th - 15th centuries', in *ILN* 179 (1931).**

- C. Osiecowska 'La mosaïque de la porte royale', in **Byzantion** 9 (1934) p. 41 ff.
- C. Palanque 'Rapport sur les fouilles d'el deir', in **BIFAO** 2 (1902), p. 163 ff.
- J. Ward Perkins 'Constantine and the origins of the Christian basilica', in **PBSR** 22, New Series IX (1954), p. 69 ff.
- F. Petrie **Athribis** (1908).
- A. Piankoff 'Deux saints à tête de chien', in **BSAC** 12 (1946-47) pp. 57-61.
- A. Piankoff 'L'iconographie copte, in **Femme Nouvelle**.
- A. Piankoff 'Une peinture datée au monastère de st. antoine', in **Cahiers Copte** 7-8 (1954), pp. 19-24.
- A. Piankoff, A. Peintures au monastère de saint antoine', in **BSAC** 14, p. 151 ff.
- A. Piankoff 'Deux Peintures de saints militaires au monastère de saint antoine', in **Cahiers Copte** 10 (1956) p. 17 ff.
- J. Quibell 'St. Jeremias at Saqqara', in **Int. Cong. Arch.**, (1909), **Comptes Rendus** pp. 268-270.
- J. Quibell **Excavations at Saqqara, 1905-1910**.
- T. Rice **Byzantine Painting, the last phase** (1968).
- T. Rice **Byzantine Art** (1968 ce.).
- M. Rostovotzeff **Excavations at Dura - Europos, 5th season** (1934).
- M. Mrosovotzeff **Dura - Europos and its Art** (1938).
- C. Roth 'Jewish antecedents of Christian art', in **JWCI** 16 (1953) , p. 24 ff.
- ed. C. Roth **Jewish Art**.
- J. Sachsen, 'Die fresken an deir es suryani', in **Oriens Christiana**, New Series III (1913), p. 111 ff.
- M. Salmi 'I dipinti paleocristiani di antinoe', in **Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini** (1945).
- S. Sauneron 'Les ermitages du desert', in **BIFAO** LXVII, pp. 103-111.

S. Sauneron 'Les neuvieme et dixieme campagnes archeologiques a esna', in **BIFAO** LXIX, p. 88 ff.

S. Sauneron 'Fouilles d'esna', in **CRAIBL** (1967), p. 411 ff.

S. Sauneron 'Quartres campagnes à esna', in **Pub. l'Inst. Fr. d'Arch. Or.** 1959.

U. Scarpocchi 'Les sculptures ornementales d'oxyrhynchus du musée d'alexandrie', in **Cahiers Copte** 5 (1954). p. 30 ff.

G. Schlumberger 'Les fouilles de J. Maspero à baouit., in **CRAIBL** (1919), p. 243 ff.

A. Schmitz 'Das totenwesen der kopten', in **ZAS** 65, p. 1 ff.

A. Schmitz 'Das weisse und das rote kloster', in **Antike** 3 (1927) p. 326 ff.

J. Schwartz 'Nouvelles études sur les fresques d'el bagawat', in **Cahiers Arch.** 13 (1962).

A. Smith 'The iconography of the Sacrifice of Isaac in early Christian art', in **AJA** XXVI (1917), p. 159 ff.

E. Smith **Early Christian Iconography** (1918).

W. Smith and Cheetham, **Dictionary of Christian Antiquities**, 2 Vols.

T. Smolenski 'Le couvent de saint-samue à galamoun', in **ASAE** 9, pp. 204-207.

G. Steindorff **Das kloster des heiligen makarios, velhagen und klasings monatshefte** 202 (1905 - 60), p. 78 ff.

H. Stern 'Les peintures du mausolée de l'exode à el-bagaouat', in **Cahiers Arch.** 11 (1960).

J. Strzygowski **Koptische kunst** (Cairo Catalogue) (1904).

J. Strzygowski 'Der schmuck der alteren el-hadrakirche im syrischen kloster der sketischen wüste', in **Oriens Christiana** I (1901), p. 356 ff.

J. Strzygowski **Origin of Christian Church Art** (1923).

J. Strzygowski **L'Ancien art chretien de syrie** (1936) .

J. Strzygowski **Orient oder rom** (1901).

- J. Strykowski **Kleinasien** (1903).
- J. Strykowski **Hellas in des orientis umarmung** (1902).
- J. Strykowski **Mschatta** (1904).
- J. Strykowski **Altai - iran** (1917).
- J. Strykowski **Hellenistische und koptische kunst in alexandria** (1902).
- J. Strykowski **Amida** (1910).
- J. Strykowski 'Der ursprung des trikonchen kirchenbaues', in **Zeitschrift fur christliche kunst** XXVIII (1916), p. 181 ff.
- R. Thompson 'Excavations at Wadi Sarga', in **JEA** 1, pp. 187 - 189.
- H. Torp 'Some aspects of early Coptic monastic architecture', in **Byzantion** 25-27, p. 513 ff.
- H. Torp 'Murs d'enceinte des monastères coptes primitifs et couvents-forteresses', in **Mélanges d'archéologie et d'histoire, Ecole de Rome**, LXXVI, p. 173 ff.
- H. Torp 'La date de la fondation du monastère d'apa apollo de baouit et de son abandon', **Mélanges** LXXVII, p. 153 ff.
- J. Vercoutter 'Le deir copte de tod', in **ASAE** 47, p. 217 ff.
- Monneret de Villard 'La basilica cristiana in egipto', in **Int. Cong. Chr. Arch.** (1940) p. 291 ff.
- Monneret de Villard **Les couvents près de sohag**, 2 Vols. (1925).
- Monneret de Villard **Il monastero dis. simeone presso aswan**, (1927).
- Monneret de Villard 'Descrizione generale del monastero di san simeone presso aswan', in **ASAE** 26, p. 211 ff.
- Monneret de Villard **Deyr el muharraqah** (1928).
- Monneret de Villard 'La chiese della mesopotamia,' in **Orientalia Chr. Analecta** 128 (1940).
- Monneret de Villard 'Sohag', in **Enciclopedia Cattolica** II (1933), pp. 917 - 918.
- Monneret de Villard **La nubia medioevale**, 3 Vols. (1935 & 1957).
- Monneret de Villard **Les églises du monastère de syriens** (1928).

Monneret de Villard 'Una pittura del deyr el-abiad', in **Raccolata di scritti in anore de giamco mumbroso** (1925).

Monneret de Villard **La scultura ad ahnas** (1923).

Monneret de Villard 'Christian art in Egypt', in Baedeker, **Egypt and the Sudan** (1929).

W. Volbach 'Coptic Art., in **Encyclopedia of World Art** (1958), p. 796 ff.

W. Volbach 'Die koptischen kloster in der nitrischen wuste', in **Atlantis I** (1929), pp. 566-569.

W. Volbach and M. Hirmer **Early Christian Art** (1961).

A. Voobus **History of Asceticism in the Syrian Orient**, I, = **CSCO** 184 (1958).

A. Wansleben **The Present State of Egypt** (1678).

K. Wessel **Coptic Art** (1965).

A. Westholm 'Stylistic features of Coptic figure sculpture' in **Acta Arch.**, 5 (1934), p. 215 ff.

E. White **The History of the Monasteries of Nitria and Scetis** (1932).

E. White **The Monasteries of the Wadi'n Natrun**, Part III (1933).

C. Wilkinson 'Early Christian painting in the oasis of Kharga', in **MMB** 23 (1928).

H. Winlock 'The Monastery of Epiphanius', in **MMB** 10 (1915).

H. Winlock and The Monastery of Epiphanius, Part I (1926).

W. Crum

O. Wulff **Altchristliche und byzantinische kunst**, 2 Vols. (1914).

H. Zaloscher 'Zur entwicklung des koptischen kapitells', in **BSAC** 10, (1944) p. 97 ff.

H. Zaloscher 'La femme au voile dans l'iconographie copte', in **Bull. of the Faculty of Arts. Univ. of Alexandria**, 9 (1955).

H. Zaloscher **Une collection de pierres sculptées au musée copte** (1948).

D. Zuntz 'Die keptische malerei', in **Forsch, u. fortschr.** 9 (1933). pp. 262 - 264.

D. Zuntz 'The two styles of Coptic painting', in **JEA** 21 (1935), pp. 63 - 67.

قائمة باختصارات أسماء الدوريات العلمية ومعانيها

AJ Archaeological Journal.

AJA American Journal of Archaeology.

AJSL American Journal of Semitic Languages.

ASAE Annales du Service des Antiquités de l'Egypte.

BIFAO Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.

BSAC Bulletin de la Société d'Archéologie Copte.

CRAIBL Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

CSCO Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium.

ILN Illustrated London News.

JARC Journal of the American Research Centre in Cairo.

JEA Journal of Egyptian Archaeology.

JWCI Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.

MDAIK Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo.

MIFAO Memoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.

MMB Bulletin of the Metropolitan Museum, New York.

PBSR Papers of the British School at Rome.

RT Recueil de Travaux.

ZAS Zeitschrift für Ägyptische Sprache.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الاولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|------------------------------|--|
| ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ - الوثنية والإسلام | ك. مدهو باننيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣ - التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقي جلال |
| ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت : أحمد الحضري |
| ٥ - ثريا في غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ - اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وقاء كامل فايد |
| ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكي |
| ٨ - مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ - التغيرات البيئية | أندرو س. جودي | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ - خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معتمد وعبد الجليل الأزني وعمر حلي |
| ١١ - مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ - طريق الحرير | ديفيد براونستون وإيرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ - ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤ - التحليل النفسي والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥ - الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفي |
| ١٦ - أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : بإشراف / أحمد عثمان |
| ١٧ - مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوي |
| ١٨ - الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ - قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يمنى طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح |
| ٢١ - خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجي | ت : ماجدة العناني |
| ٢٢ - مذكرات رحالة من المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد علي الناصري |
| ٢٣ - تجلي الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ - ظلال المستقبل | باتريك بارنر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ - مثوى | مولانا جلال الدين الرومي | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦ - دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ - التنوع البشري الخلاق | مقالات | ت : نضبة |
| ٢٨ - رسالة في التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩ - الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مدهو باننيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ - الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية | أ. ج. هويكنز | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤ - الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصبة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ - الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

| | | |
|---|---|--|
| ٣٦ - نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ٥ : حياة جاسم محمد |
| ٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ٦ : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨ - نقد الحداثة | ألن تورين | ٧ : أنور مغيث |
| ٣٩ - الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ٨ : منيرة كروان |
| ٤٠ - قصائد حب | آن سكستون | ٩ : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | ١٠ : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| ٤٢ - عالم ماك | بنجامين بارير | ١١ : أحمد محمود |
| ٤٣ - اللهب المزوج | أوكتايفو پاث | ١٢ : المهدي أخريف |
| ٤٤ - بعد عدة أصياف | ألوس هكسلي | ١٣ : مارلين تادرس |
| ٤٥ - التراث المغفور | روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين | ١٤ : أحمد محمود |
| ٤٦ - عشرون قصيدة حب | بابلونيرودا | ١٥ : محمود السيد على |
| ٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) | رينيه وليك | ١٦ : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ١٧ : ماهر جويجاتي |
| ٤٩ - الإسلام فى البلقان | ه . ت . نوريس | ١٨ : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ١٩ : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأثلكى |
| ٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية | داريو بيانويبا وخ . م بينياليستي | ٢٠ : محمد أبو العطا |
| ٥٢ - العلاج النفسى التدميمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ٢١ : لطفى قطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣ - الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ٢٢ : مرسى سعد الدين |
| ٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ٢٣ : محسن مصيلحى |
| ٥٥ - ما وراء العلم | جون بولكنجهوم | ٢٤ : على يوسف على |
| ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ٢٥ : محمود على مكى |
| ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ٢٦ : محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| ٥٨ - مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ٢٧ : محمد أبو العطا |
| ٥٩ - المحبرة | كارلوس مونيث | ٢٨ : السيد السيد سهيم |
| ٦٠ - التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ٢٩ : صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١ - موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | ٣٠ : مراجعة وإشراف : محمد الجوهري |
| ٦٢ - لذة النص | رولان بارت | ٣١ : محمد خير البقاعى . |
| ٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢) | رينيه وليك | ٣٢ : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) | ألان وود | ٣٣ : رمسيس عوض . |
| ٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ٣٤ : رمسيس عوض . |
| ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ٣٥ : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧ - مختارات | فرناندو بيسوا | ٣٦ : المهدي أخريف |
| ٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالتين راسيوتين | ٣٧ : أشرف الصباغ |
| ٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ٣٨ : أحمد فؤاد متولى وهريدا محمد فهمى |
| ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيوتشانج روبريجت | ٣٩ : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | ٤٠ : حسين محمود |

- ٧٢ - السياسى العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢
٧٨ - العولة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية
٧٩ - شعرية التأليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتغرب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وسم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني الأمريكي المعاصر
٩٣ - محدثات العولة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مساعلة العولة
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأندلسى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى للناصر
- ت . س . إليوت
چين . ب . توميكنز
ل . ا . سيمينوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
رينيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسبينسكى
ألكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دى أونامونو
غوتفريد بن
مجموعة من الكتاب
صلاح زكى أقطاي
جمال مير صانقى
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنتونى جيندز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
بارير الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فيذرستون وسكوت لاش
صمويل بيكيت
أنطونيو بويرو بايخو
قصص مختارة
فرنان برودل
نماذج ومقالات
ديفيد روبنسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرنار فاليت
عبد الكريم الخطيبى
عبد الوهاب المؤيد
برتوات بريشت
جيرارچينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتى
نخبة
- ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد درويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العناتى
ت : إبراهيم الدسوقى شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب طوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إينوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحلو
ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيل
ت : أشرف على دعور
ت : محمد عبد الله الجعيدى

| | | |
|--|--------------------------|---------------------------------|
| ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأثليسي | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكى |
| ١٠٩ - حروب المياه | جون بولوك وعادل برويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ - النساء فى العالم النامى | حسنه بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ - المرأة والجريمة | فرانسييس هيندسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ - الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ - راية التمرد | سادى پلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ - مسرحيات حماد كوتجى وسكان المستقيم | ول شويتكا | ت : نسيم مجلى |
| ١١٥ - غرفة تخص المرأة وحده | فرچينيا وولف | ت : سمىة رمضان |
| ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا فلتسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ - النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش |
| ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنيل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت : نخبه من المترجمين |
| ١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نيل الكسندر وفناتولينا | ت : أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ - الفجر الكاذب | جون جراى | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ١٢٥ - التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديفى | ت : سمحه الخولى |
| ١٢٦ - فعل القراءة | فولفانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ - إرهاب | صفاء فتحي | ت : بشير السباعى |
| ١٢٨ - الأدب المقارن | سوزان باسنيث | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩ - الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروتة | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندز فرانك | ت : شوقى جلال |
| ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويى بقطر |
| ١٣٢ - ثقافة العولة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ - الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ - تقويم حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ - الخطر من نقد س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ - فلاحو الباشا | كينيث كرونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ - منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية | جوزيف مارى مواريه | ت : كاميليا صبحى |
| ١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف | إيفيلينا تارونى | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ - باريس فى | ريشارد فاچنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى |
| ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومى |
| ١٤٣ - قضايا التطير فى البحث الاجتماعى | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|--|-------------------------------|----------------------------|
| ١٤٥ - موت أرتيميو كروث | كارلوس فويتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ - الورقة الحمراء | ميجيل دى ليس | ت : على عبد الرؤوف البمبى |
| ١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة | تاكريد نورست | ت : عبد الغفار مكارى |
| ١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكي أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠ - التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت : منيرة كروان |
| ١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى | نخبة من الكتاب | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣ - غرام الفراعنة | فيولين فاتويك | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ - مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧ - خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | ت : عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٩ - الإيديولوجية | ديفيد هوكس | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٦٠ - آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت : حسين بيومى |
| ١٦١ - من المسرح الإسباني | الخاندرى كاسونا وأنطونيو جالا | ت : زيدان عبد الحليم زيدان |
| ١٦٢ - تاريخ الكنيسة | يوحنا الأسبوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ | جوردون مارشال | ت : بإشراف : محمد الجوهري |
| ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) | جان لاكوتير | ت : نبيل سعد |
| ١٦٥ - حكايات الشعب | أ . ن أفانا سيفا | ت : سهير المصادفة |
| ١٦٦ - العلاقات بين المتدينين والطمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليفمان | ت : محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ - فى عالم طاغور | رابندرانات طاغور | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ - إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ - الطريق | ميغيل داببيس | ت : بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ - وضع حد | فرانك بيجو | ت : هدى حسين |
| ١٧٢ - حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣ - معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت : أحمد محمود |
| ١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت : جلال البنا |
| ١٧٧ - أنطون تشيخوف | هنرى تروايا | ت : حصه إبراهيم منيف |
| ١٧٨ - مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت : محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩ - حكايات أيسوب | أيسوب | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ - قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت : سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى | فستنت . ب . ليتش | ت : محمد يحيى |

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . بيتس
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما رينيه جياسون
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام هانز ايندورفر
١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل ميخائيل أنود
١٨٧ - الأرضة بؤنچ علوى
١٨٨ - موت الأدب الفين كرنان
١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
١٩١ - الكلام رأسمال الحاج أبو بكر إمام
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
١٩٤ - مخترعات من القذرات - أمريكى مجموعة من النقاد
١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
١٩٦ - المهلة الأخيرة فالنتين راسيوتين
١٩٧ - القاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إديون إمري وآخرون
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لاندوى
٢٠٠ - ضحايا التنمية جيرمى سيبوك
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ رينيه ويليك
٢٠٣ - الشعر والشاعرية الطاف حسين حالى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شاراز
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى - سفورزا
٢٠٦ - الهبولة تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
٢٠٧ - ليل إفريقي رامون خوتاسنديز
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان
٢٠٩ - السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى الغزوى
٢١١ - فرديناند بوسوسير جوناثان كلر
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
٢١٣ - مصر منذ قوم ثلثين حتى رجل عد القصر ريمون فلاور
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جينتز
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك جـ زين العابدين المراغى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين
٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت
٢١٨ - رايولا خوليو كورتازان
- ت : ياسين طه حافظ
ت : فتحي العشرى
ت : نسوقى سعيد
ت : عبد الوهاب علوب
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : علاء منصور
ت : بدر الديب
ت : سعيد الغانمى
ت : محسن سيد فرجاني
ت : مصطفى حجازى السيد
ت : محمود سلامة علاوى
ت : محمد عبد الواحد محمد
ت : ماهر شفيق فريد
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : أشرف الصباغ
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
ت : فخرى لبيب
ت : أحمد الأنصارى
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : جلال السعيد الحفناوى
ت : أحمد محمود هويدى
ت : أحمد مستجير
ت : على يوسف على
ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
ت : محمد أحمد صالح
ت : أشرف الصباغ
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : محمود حمدي عبد الغنى
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : سيد أحمد على الناصرى
ت : محمد محمود محى الدين
ت : محمود سلامة علاوى
ت : أشرف الصباغ
ت : نادية البنهاوى
ت : على إبراهيم على منوفى

| | | |
|---|-------------------------|--|
| ٢١٩ - بقايا اليوم | كانزو ايشجوردو | ت : طلعت الشايب |
| ٢٢٠ - الهبولية فى الكون | بارنى باركر | ت : على يوسف على |
| ٢٢١ - شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت : رفعت سلام |
| ٢٢٢ - فرانز كافكا | رونالد جراى | ت : نسيم مجلى |
| ٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر | بول فيرابنر | ت : السيد محمد تفادى |
| ٢٢٤ - دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد |
| ٢٢٥ - حكاية غريق | جابريل جارثيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هريت لورانس | ت : طاهر محمد على البربرى |
| ٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | موسى مارديا ديف بوركى | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمن | ت : أمير إبراهيم العمري |
| ٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١ - الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٢٣٢ - مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣ - فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب |
| ٢٣٤ - الإسلام فى السودان | ج. سينسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد هكرد |
| ٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١ | جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٣٦ - الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب |
| ٢٣٧ - مصر أرض الوادى | روين فيندين | ت : عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨ - العولة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مديولى أحمد |
| ٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلارفر - رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود |
| ٢٤١ - فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد |
| ٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى |
| ٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١ | ليفى بروفنسال | ت : مجموعة من المترجمين |
| ٢٤٤ - الغليان | لاورا إسكيپيل | ت : نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥ - نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس | ت : توفيق على منصور |
| ٢٤٦ - قصص مختارة | جابريل جرثيا ماركث | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحدائق فى مصر | ولتر أرمبرست | ت : محمد الشرقاوى |
| ٢٤٨ - حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٢٤٩ - لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت : رفعت سلام |
| ٢٥٠ - علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت : ماجدة أباطة |
| ٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت : بإشراف : محمد الجوهري |
| ٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت : على بدران |
| ٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | ت : حسن بيومى |
| ٢٥٤ - الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥ - أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|-------------------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| ٢٥٦ - ديكارت | ديف روبنسون وجودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلي رايت | ت : محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨ - العجر | سير أنجوس فريزر | ت : عبادة كحيلة |
| ٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني | نخبة | ت : فاروچان كازانچيان |
| ٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٢ | جوردون مارشال | ت : بإشراف : محمد الجوهري |
| ٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود | زكي نجيب محمود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢ - مدينة المعجزات | إدوارد مندوثا | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن | چون جرين | ت : علي يوسف علي |
| ٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة | هوراس / شلي | ت : لويس عوض |
| ٢٦٥ - روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصموئيل جونسون | ت : لويس عوض |
| ٢٦٦ - مدير المدرسة | جلال آل أحمد | ت : عادل عبد المنعم سويلم |
| ٢٦٧ - فن الرواية | ميلان كونديرا | ت : بدر الدين عروكي |
| ٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج٢ | جلال الدين الرومي | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١ | وليم جيفور بالجريف | ت : صبرى محمد حسن |
| ٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢ | وليم جيفور بالجريف | ت : صبرى محمد حسن |
| ٢٧١ - الحضارة الغربية | توماس سي . باترسون | ت : شوقي جلال |
| ٢٧٢ - الأديرة الأثرية في مصر | س. س. والترز | ت : إبراهيم سلامة |
| | | ت : نسخة عادل |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٧٣٨ / ٢٠٠١



Monastic Archaeology In Egypt

يُعتبر هذا الكتاب من أحدث المؤلفات الأوروبية في مجال التاريخ والآثار القبطية، ولذلك فإنه انفرد بالحديث المسهب عن الكشوف التي ظهرت مؤخراً في مناطق لم تكن معروفة من قبل، مثل باويط وسقارة، وكذلك فقد تعمق في دراسة الحياة اليومية للربان وعادات معينة مثل عادات الدفن، ولكن اهتمامه المتزايد اتجه نحو الجوانب الأثرية خاصة المباني والزخارف والأعمدة واللوحات الفنية مع الاهتمام بالألوان والمساحات ومحاولات ناجحة للبحث عن الأبعاد التاريخية.

تصميم وائل أحمد

Bibliotheca Alexandrina



0271217